



المشروع القومي للترجمة

الأديرة الأثرية في مصر

تأليف: ك.ك. والترز

ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم

27

المشروع القومى للترجمة

الأديرة الأثرية فى مصر

تأليف : ك.ك. وولترز

ترجمة : إبراهيم سلامة إبراهيم



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

Title : Monastic Archaeology in Egypt

by

Colin christopher walters

Series : Modern Egyptology series.

Publisher : Aris & philips Ltd, Teddington House.

Place : warminster, wilts., England.

Year : 1974

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour @ onebox. com

---



مغارة القديس أنطونيوس

الفهرس

تصدير

يُعتبر هذا الكتاب من الكتب النادرة رغم حداثته لأنه لم يُطبع إلا طبعة واحدة سنة ١٩٧٤ كما أن النسخ الموجودة منه فى مصر قليلة لا يتجاوز عددها عدد أصابع اليد الواحدة ، ولكننا لاحظنا أنه ينفرد عن غيره من الكتب التى تعرض لتاريخ وآثار مصر فى العصر القبطى بعرض الاكتشافات الحديثة التى لم تتحدث عنها الكتب الأخرى ، ومنها حفائر باويط وحفائر سقارة ؛ حيث نجد فى الكتاب تفصيلات مسهبة عن المعالم المعمارية واللوحات الفنية التى تحدث عن كل واحدة منها مقدمًا وصفًا دقيقًا ليس فقط للأشخاص الذين تمثّلهم بل أيضًا الملابس التى ارتدوها وألوانها وطريقة ارتدائها ، مع الاجتهاد فى محاولة التوصل إلى تاريخ إنجازها ، وأضاف إلى ذلك حديثًا مفصلاً عن الحياة اليومية للرهبان وأشغالهم التى يشتغلون بها فى الأديرة ، كما تحدّث أيضًا عن العادات الجنائزية وأساليب الدفن وطرق الاهتمام بحفظ أجسادهم بعد نياحتهم .

وقد ذيّل المؤلف كتابه بثلاثة ملاحق كبيرة هى :

(أ) المصادر .　　　　　(ب) قوائم كبيرة باللوحات الفنية .

(جـ) الملابس وخصائصها .

ثم قدّم فى نهاية الكتاب قائمة بمعانى الكلمات الاصطلاحية ، ولم يكتف بتقديم قائمة للمراجع الخاصة بكل فصل فى نهاية ذلك الفصل و إنما قدم فى نهاية الكتاب قائمة عامة بالمراجع .

والكتاب يقدّم دراسة موضوعية شاملة لمحتويات كل فصل مع التطبيق على الأديرة القبطية سواء منها العامرة أو المهجورة ، مع التركيز على الجوانب الأثرية ، وهناك بعض الأفكار التى أوردها المؤلف ووجدنا من الضرورى التعليق عليها وقمنا بذلك فعلاً فى هوامش الصفحات .

إن هذا الكتاب إضافة ممتازة ضرورية لدراسة العصر القبطى بوصفه حلقة وصل بين الحضارة المصرية فى عصر الفراعنة وبين الحضارة المصرية الحديثة التى تتميز حاليًا بالمزج بين التراث الإسلامى والتراث القبطى دليلاً على وحدة هذا الشعب العظيم الذى يعمل دائمًا على صنع حضارة رائدة فى كافة العصور .

إبراهيم سلامة إبراهيم

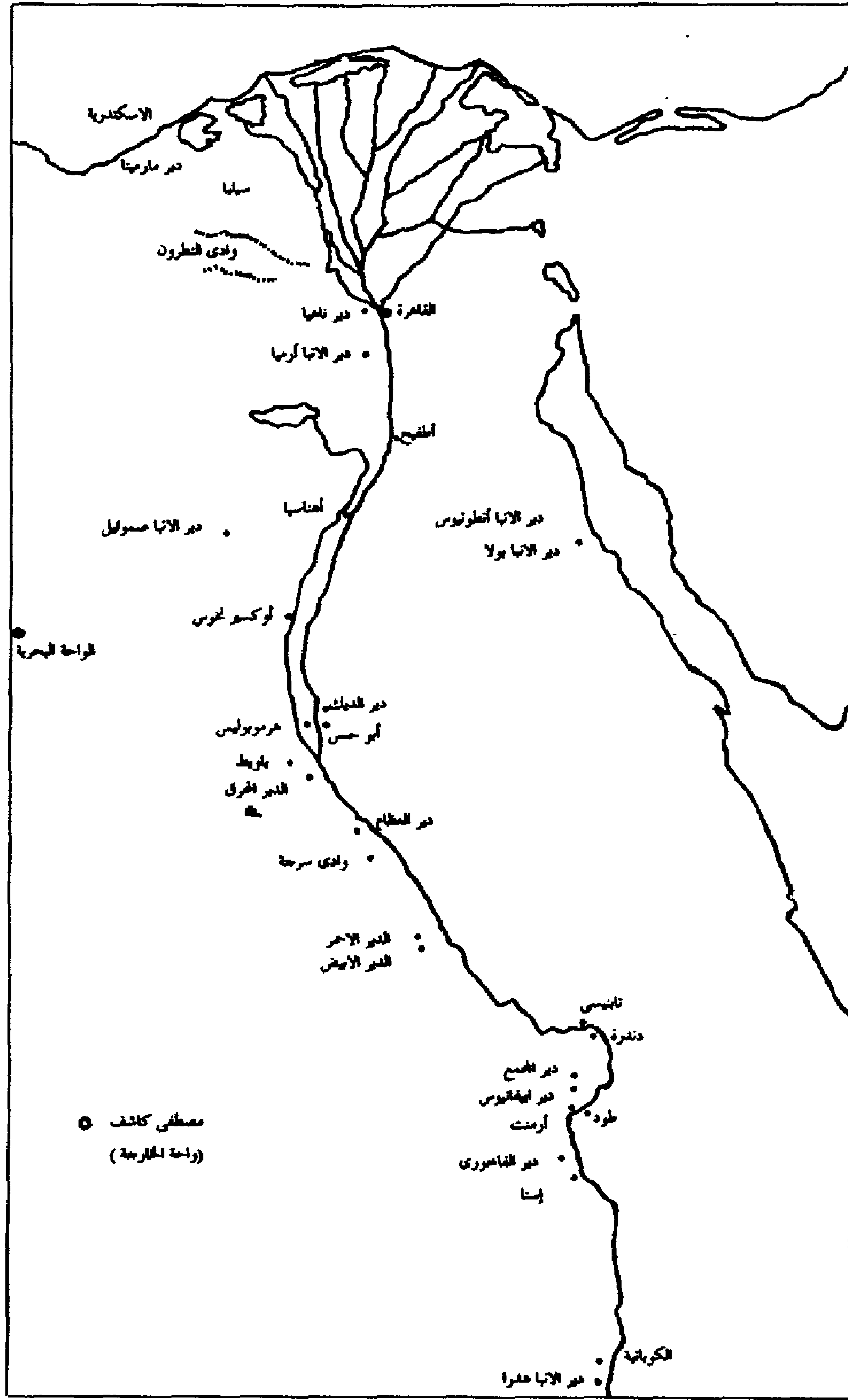
القاهرة فى ١٧ مايو سنة ٢٠٠١

مقدمة

كُرِّست دراسات عديدة للأصول والنُّظم والملامح العامة للحركة الديرية فى مصر ، ومع ذلك فإن الجانب الخاص بالثقافة المادية لم يلق إلا اهتماماً ضئيلاً ، حتى أصبحت بعض المواقع الديرية مؤخراً مجالاً لإجراء الحفائر العلمية بشكل محدود كما كانت الدعاية لهذه المواقع محدودة إلى حد كبير ، وفيما عدا بعض الأعمال التى قام بها رجال مثل إيفلين هوايت ومونيريه دى فيلار فإن الثقافة الديرية لم تلق الاهتمام إلا من خلال المجال الأوسع للدراسة وهو الحضارة المسيحية المبكرة فى مصر ، ومعنى ذلك أن هذا الموضوع الذى يستحق معالجة منفصلة لم تتم معالجته إلا على أجزاء متفرقة ، وتزايد الإحساس بالافتقار إلى مثل هذه الدراسة فى السنوات الأخيرة ، كما تزايد الاهتمام بالموضوع ، وفى نفس الوقت أدى العمل فى هذا الحقل إلى ظهور نتائج مذهلة ؛ وعلى ذلك فإننا نهدف هنا للعمل على استخراج وتحليل المادة المتاحة حالياً عن المعالم المادية للرهبنة المصرية وبذلك نقدم فكرة عن الأحوال التى عاش فيها الرهبان .

ويطلق اصطلاح «دير» اليوم على أماكن الإقامة المحاطة بالأسوار من النوعية التى مازالت موجودة بمصر ، ومثل هذه الأماكن تمثل المرحلة الأخيرة للتطور المعمارى الذى استمر منتشراً لفترة طويلة ، ويمكن إطلاق هذه الكلمة على أكثر أماكن الإقامة النسكية أصالة ، وقد جرت العادة فى القرن الرابع الميلادى على الاكتفاء بوصف القلاية البسيطة المبنية من الطوب اللبن ويقيم بها ناسك متوحد ، وقد شاهدنا نماذج مشابهة لتلك النوعية التى أنشئت فى طيبة فيما بعد ، ومازال هناك الكثير من العمل الذى لا بد من إنجازه فيما يختص بالفروق الدقيقة فى المعنى التى تحملها الكلمات والاصطلاحات المختلفة التى استخدمت فى اللغة القبطية لتحديد أماكن الإقامة والتجمعات ، ولولا الأهداف التى نهدف إليها من هذا العمل لوجدنا الكفاية فى تقدير أن الاصطلاح «الدير» يتضمن تفسيرات أكثر من تلك التى نعرفها عنه اليوم ، وسنستخدمه فى الصفحات التالية بهذا المفهوم الواسع .

ومن الصعب تحديد المدى الذى نسعى للوصول إليه من القيام بمثل هذا العمل الذى يتمتع بهذه الطبيعة ، وبينما تعتبر الحقبة القبطية فى مصر قد انتهت مع الفتح الإسلامى سنة ٦٤١ للميلاد فإن خط التقسيم التاريخى المتناسق هذا ليس له علاقة وثيقة بالحقيقة عند تطبيقه على الفن والعمارة ، إلخ ، ويشبه ذلك عدم القدرة على استخدام الأقسام العائلية فى مصر الإسلامية لعمل دراسة ثقافية للأقلية المسيحية ، وإذا استخدمنا مثل هذا النظام الخاص بالترتيب الزمنى فإننا نضحى بالدقة من أجل انتهاز الفرص السانحة ، ولذلك كان من الضرورى تطبيق مدخل مرن ، وبينما ينتمى القدر الأكبر من المادة التى تحت أيدينا إلى الفترة السابقة على نهاية القرن الثانى عشر ، إلا أنها كانت فى بعض الأحيان ضرورية للدخول فى القرن الثالث عشر أو بعده بغرض استكمالها ، كما هو الحال بالنسبة للرسومات التى فى كنيسة القديس أنطونيوس التى تنتمى إلى العديد من العصور أو كنائس وادى النطرون التى أجريت عليها العديد من التغييرات فى المبانى ، ومن ناحية أخرى فإن الكشوف الأخيرة التى تدور حول الثقافة الديرية مثل رسومات القرن الثامن عشر فى كنيسة المغارة التى فى دير الأنبا بولا أو رسومات القرن السادس عشر فى الحصن بدير أبى مقار ، قد استبعدت عمداً لأنها خارج مجال هذه الدراسة ، وقد اكتسبت الثقافة الديرية بعد قرون من التطور ، شكلاً مميزاً ظل ثابتاً بدون تغيير ، وقد أخذنا فى الاعتبار كل ما يساعد على تتبع أثر هذا التطور ، أو يمثل الهوية الثقافية خلال هذه الفترة الخلاقة ، وهو ما نعتبره مجرد نسخة متأخرة لا تقدم شيئًا جديداً كان قد سبق حذفه ، وهذه هى الخطوط العريضة التى التزمنا بها ، ويعتبر المسح الذى يتميز بهذه الطبيعة مسحاً مناسباً لفترة قصيرة لأنه سرعان ما يبطل استعماله بسبب تزايد معرفتنا بالموضوع، مما يجعل المؤلف أكثر إحساساً بالسعادة ليس لأن ذلك سيمثل عذرا لإصدار طبعة جديدة تتيح فرصة حذف الأخطاء ، وتصحيح ما أهملناه مع التأكد من وجوده ، ولكن لأنه سيكون إشارة إلى أن ثقافة الديرية المصرية قد استطاعت أخيراً أن تحوز الاهتمام الذى كانت تستحقه منذ فترة طويلة ، وأنها تستعيد مكانتها الصحيحة فى قصة الحضارة المصرية تلك التى ظلت شاغرة لفترة طويلة .



لوحة رقم (١) « مصر »



لوحة رقم (٢) « خريطة للنصف الشمالى من مصر »

تمهيد

بواكير المسيحية المصرية
وبدايات الحياة الرهبانية

عندما وُلد السيد المسيح كانت مصر ولاية رومانية منذ ثلاثين عامًا ، منذ ذلك الوقت الذى أنهى فيه جيش أوكتافيان حقبة الحكم المقدونى الإغريقى الذى بدأه الإسكندر سنة ٣٣٢ ، ق.م وكانت البلد التى استولى عليها أوكتافيان تمثل خليطًا غريبًا ، ففى الجانبين السياسى والاجتماعى كانت العناصر الأجنبية تحتل المصريين الوطنيين ، وكان هناك شكل من أشكال التفرقة العنصرية يمارسه البطالمة الأوائل وقد استحكم مع مضى الزمن ، ولكن الفصل بين القسمين داخل هذا المجتمع ظل عاملاً ثابتًا فى حياة هذا البلد الاجتماعية ، ونظمت الإدارة حسب الخطوط الإغريقية لمصلحة الطبقات الحاكمة من غير المصريين ، وعلى المستوى اللغوى ، استوعبت الثقافة البطلمية الكثير من المعالم ذات الأهمية لثقافة البلد المهزوم التى أنشئت منذ أقدم العصور ، وكان ذلك واضحًا على وجه الخصوص فى المبانى والممارسات الدينية وفى معدات الحرف الفرعونية التى أقرها الحكام ، الذين حاولوا بذلك إظهار أنفسهم كخلفاء شرعيين للخط القديم ، وظهر ذلك الاتجاه غير مقنع حيث تعارض مع المعاملة التى عاملوا بها رعاياهم ، لقد ازدهر الجزء الأكبر من الحكم البطلمى لمصر ، ولكنه كان ازدهاراً يستمتع به قسم محدود فقط من السكان ، وربما لا يدهشنا ما بدت عليه ثقافة مصر البطلمية من مظهر الطفل الذى لا يتوافق مع والديه .

ولم يفعل مجىء الرومان إلا القليل فى اتجاه تحسين شئون المصريين ، فالحقيقة أن أوضاع المصريين قد ازدادت سوءاً ، حيث جرى تشجيع الفصل بين الحكام والمحكومين ، ولم يتعد المصريون كونهم أقنان الأرض التى صارت ملكًا للإمبراطور مع عدم إمكانية رفع السلم الاجتماعى استُبعد المصريون من الامتيازات التى توفرها

حقوق المواطنة الرومانية إلى الأبد ، واعتبر الرومان مصر أرضاً زراعية لابد من استغلالها ونشروا هذا الفكر بإخلاص شديد فاختصوا أنفسهم بالقسم الأكبر من محصول القمح وفرضوا أحمالاً ثقيلة من الضرائب على السكان الوطنيين ، وبنفس طريقة أسلافهم البطالمة أصبح الأباطرة الرومان امتدادا للفراعنة المصريين ، وشجعوا الاستمرار فى بناء المعابد ، ووضعوا صورهم على واجهات المعابد فى الوقت الذى احترموا فيه الطراز المصرى ، وقد صحب الظلم والاستغلال الميل نحو العادات المحلية وهو مالا يمكن تفسيره تماماً حسب اعتبارات الخصوصية السياسية والحاجة إلى الإبقاء على العلاقات الطيبة مع المصريين وهو شىء لم يظهر نحوه الرومان إلا القليل من الاهتمام .

وقد ألزم الفصل العنصرى الذى فرضه البطالمة ومن بعدهم الرومان المصريين بالعودة إلى أسلوبهم التقليدى فى الحياة وأشكال العبادة ، وليس لدينا دليل على أن آلهة الغزاة البطالمة أو الرومان قد أرست دعائمها بين السكان الأصليين ، ولكن لدينا أدلة عديدة على وجود انتعاش ملحوظ للأنظمة الدينية الخاصة بالآلهة الشعبية مثل أوزيريس ، وإيزيس ، وحورس ، وبيس والآلهة الصغرى والإلهات الصغيرة التى كانت قريبة من قلوب الأفراد العاديين وذلك خلال الفترة الزمنية التى سبقت العصر المسيحى ، ويعتبر ذلك إظهاراً للقومية المصرية التى ازدادت وضوحاً خلال العصر الرومانى وهى القومية التى تعتبر رداً على الوضع الذى وجد المصريون أنفسهم فيه .

ولذلك فإنه مع بداية العصر المسيحى كانت مصر بلداً متعدد الجنسيات ، جرى حكمه بمعرفة الأجانب على مدى ما يزيد على ثلاثمائة عام ، وخلال تلك الفترة لم يسمح للمصريين أنفسهم إلا بأداء أكثر الأدوار إذلالا .

ونحن غير متأكدين من الظروف التى دخلت فيها المسيحية إلى مصر ، ويذكر التقليد أن مارمرقس الإنجيلى كان أول من بشر بالإنجيل فى الإسكندرية ، وبينما لا نجد دليلاً واضحاً يناقض هذا القول فإن حقيقة عدم وجود مؤرخ يذكر هذه الحقيقة قبل يوسابيوس فى القرن الرابع (ومع أنه يقدم ملاحظاته بمنتهى الحرص مستخدماً عبارة «وقد قيل ...») تبدو حقيقة تثير شكوكاً قوية حول أصالتها ، وهذه هى الحالة التى يعتبر فيها الصمت أبلغ حوار .

ولاشك أن الإسكندرية كانت هى أول مكان نشأت فيه العقيدة الجديدة بالرغم من أن مدى وسرعة انتشارها فيما بعد خلال بقية الأراضى المصرية مازال غير مؤكد ،

ولكن الدليل الذى لدينا يؤكد لنا على الأقل أنه خلال القرنين الميلاديين الأول والثانى تحولت التجمعات الناطقة باليونانية إلى المسيحية بشكل شامل ، وأ ن أول الجهود المعروفة لتحويل المصريين الوطنيين إلى المسيحية لم تحدث حتى بطريركية ديونيسيوس فى أواسط القرن الثالث .

ولكن أن هذا العمل التبشيرى قد شق طريقه بصعوبة نظرا لعدم وجود نسخة من الكتاب المقدس بين أيدى هؤلاء الناس الذين كانت اللغة اليونانية بالنسبة لهم لغة قاصرة على فئة خاصة ، وكانت تلبية هذه الحاجة تستدعى تطويع وتطوير اللغة القبطية ، فكان ظهور اللغة القبطية ظاهرة حديثة وتعود النصوص المبكرة التى استخدمت اللغة الجديدة إلى الجزء الأخير من القرن الأول أو النصف الأول من القرن الثانى الميلادى ، وكانت اللغة القبطية القديمة كما عرفت فى تلك المرحلة المبكرة محاولة لتحديث اللغة المصرية باستخدام الأبجدية اليونانية مع إضافة حروف معينة تمت استعارتها من اللغة الديموطيقية للتعبير عن الأصوات غير الموجودة باللغة اليونانية ، وقد استخدمت فى البداية بمعرفة الوثنيين ولكنها أصبحت الآن هى اللغة الرسمية فى مصر المسيحية ، وتطورت إلى المدى الذى أصبحت فيه تنقسم إلى خمس لهجات فى حينه ، وعاشت بوصفها لغة حية حتى القرن السادس عشر ، وما زالت تستعمل إلى جانب اللغة العربية فى صلوات الكنيسة بالرغم من ضآلة الاهتمام بفهم معانيها .

وتعود حقيقة القدرة على تفسير الرسالة المسيحية للمصريين بواسطة الكلمات التى يفهمونها إلى المدى الذى تدل فيه على استعداد المصريين الذى أهلّهم للدخول بأعداد ضخمة فى العقيدة الجديدة ، وتربط رسالة الكتاب المقدس الصريحة والواضحة بالرغم من خشونتها إلى حد ما بين قصة المسيح والأسطورة المصرية عن أوزيريس بما تتضمنه من الوعد بقيامة الأموات وهى فكرة ساهمت فى قبول المصريين للمسيحية ، وعلى كل حال فإن المصريين مثلهم مثل كل الناس الذين التقوا بالمسيحية لأول مرة قد اتجهوا نحو تفسيرها حسب معتقدات ديانتهم القديمة ، ولقد تعدلت الطقوس فى أوائل العصر المسيحى بحيث أصبحت قابلة للاحتواء فى الديانة الجديدة بدلاً من هجرها .

وكانت النتيجة المباشرة لانتشار المسيحية بين المصريين الوطنيين هى ظهور الحركة الديرية، التى انجذبت جموع المنضمين إليها من بين السكان الأصليين ، وقد نظر البعض إلى هذا الازدهار الفجائى للديرية بارتياب ، وقد بذلت الجهود لربط هذه

الحركة بإحدى الحركات العديدة السابقة على ظهور المسيحية وهى الحركات الانعزالية التى قامت فى معبد السرابيوم فى ممفيس ، والنسَّاك من بين كهنة هليوبوليس ونساك مصر العليا ، وحركة المعالجين التى انتشرت بالإسكندرية ، وقد مارست كافة هذه الجماعات بعض أشكال الزهد بدرجات مختلفة ، وكانت هى النموذج الذى اجتذب النسَّاك الأوائل ، ولكن العلاقة بينها ضئيلة ، ذلك لأن الحركات الوثنية كانت مجرد تجمعات محصورة فى أفراد المجتمع الذين تشبعوا بالروح اليونانية الكلاسيكية وكانت فلسفاتهم على المستوى الفكرى بعيدة عن نطاق معرفة المصريين الأميين ، وليس هناك تشابه بينهما على الإطلاق لأنه فى المناخ الذى قلد فيه المصريون العادات والنماذج التى تخص هؤلاء الذين يكنون لهم الكراهية دخلوا فى الحركة الديرية بمحض إرادتهم، وكانت الحركة الديرية فى شكلها المبكر مبادرة فردية ولذلك فإن الدوافع التى تختفى وراء قرار الانسحاب إلى الصحراء كانت مختلفة ، وكان العامل الرئيسى هو توالى الاضطهادات التى عانى منها المسيحيون ، وقد هرب الكثيرون إلى الصحراء فى فترة الاضطهاد التى شنها داكيوس سنة ٢٥١ للميلاد ، ولم يعودوا جميعًا بعد زوال الخطر فقد وجد بعضهم أن الصحراء تقدم لهم البيئة المناسبة لنوعية العبادة التى يفضلونها ، وبمجرد ظهور هذه المبادرة سارع الكثيرون بالانضمام لهذا النموذج، بالرغم من أن الحركة قد اجتذبت فى بدايتها العناصر التى غذت رغبتها فى الهروب من المجتمع دوافع لا يمكن التحقق منها(*) .

وكان لنموذج النساك البارزين الأهمية القصوى فى تطور هذه الحركة ، وأول راهبين معروفين لنا بالاسم هما الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس ويعتبر أولهما شبحًا غير

(*) يعتبر الفكر البروتستانتى الذى ينتمى إليه هذا المؤرخ الانجليزى ثورة على الفكر المسيحى التقليدى ، وكانت الرهبنة على رأس الممارسات التى أنكرها البروتستانت ولذلك فإن الكاتب يحاول أن يلصق بالرهبان الأوائل صفة الجبن ومحاولة الهروب من مواجهة الاضطهادات وهى محاولة غير مجدية فقد دخل آلاف المصريين فى الحركة الرهبانية إيمانًا منهم بأن الاهتمام بالماديات يقود إلى التراخى فى الروحيات ويحول دون الوصول إلى الكمال حسب وصية السيد المسيح «إن أردت أن تكون كاملاً فاذهب وبع أملاكك وأعط الفقراء فيكون لك كنز فى السماء – متى ١٩ : ٢١» وهذا السلوك القويم هو الذى يفسر لنا الدافع الذى حدا بالكثير من الرهبان للخروج من أديرتهم فى زمن الاضطهاد والذهاب إلى مقار الولاة الرومان والاعتراف بالسيد المسيح حبًا فى نوال إكليل الشهادة ، وليس ذلك جبنًا ولكنه شجاعة فى مواجهة الموت فى عقر داره – (المترجم) .

واضح حتى أن الشك يثور حول وجوده تاريخياً (*) أما الثانى فيمثل شخصية ذات قدر رفيع لا يمكن الجدال في مكانتها من التاريخ المسيحى ، أما الشكل الرهبانى الذى أسسه الأنبا أنطونيوس فيتميز بعدم وجود قواعد تنظيمية مع التركيز على الاستقلال الذاتى ، وبرغم حدوث تعديلات مع مرور الزمن ، فقد بقيت هذه النماذج أساسية فى دعم الرهبنة المصرية التى سارت على خطى الناسك المتوحد .

وإذا كنا نعتبر أن الأنبا أنطونيوس هو أبو الرهبان فإن الرجل الذى أعطى الرهبنة شكلها الذى أخذ به الرهبان فى الغرب هو القديس باخوميوس الذى أسس فى سنة ٣٢٠ للميلاد أول التجمعات الرهبانية فى تبنيسى بمصر العليا ، وهو جندى سابق اعتنق العقيدة الجديدة من خلال الالتقاء بالمسيحيين أثناء خدمته العسكرية ، وقد بدأ نظامه الرهبانى كتلميذ لراهب مشهور هو القديس بلامون قبل أن ينفصل عنه وينشئ جماعته الأولى على أسس محددة ، وفى النظام الذى أسسه يعتبر أن حاجات الفرد تخضع لمتطلبات المجتمع ، وأن هناك مجموعة من القواعد وقوانين التلمذة تحكم حياة الراهب ، وقد أطلق على هذا النظام الرهبانى اسم رهبانية الشركة ، وقد نال شعبية كبيرة فانتشرت التجمعات الرهبانية للرجال والنساء فى كافة أنحاء القطر خاصة فى مصر الوسطى ومصر العليا ، وقد أقيم أحد هذه التجمعات فى سوهاج وهو ما أطلق عليه اسم الدير الأبيض ، والذى ترأسه فيما بعد خلال الربع الأخير من القرن الرابع الميلادى الأنبا شنودة وهو وطنى معارض للوثنية ورجل لم تتفوق على شخصيته الحماسية إلا موهبته البيانية .

أما عن موهبة الأنبا شنودة فى الكتابة فقد جعلته متفرداً فى عالم الرهبنة المسيحية ، ولولا ذلك لما ترك لنا شيئًا فى طريق التراث الأدبى ، وهذا يدهشنا إلى حدٍ ما لأن غالبية الرهبان كانوا رجالا غير متعلمين يعتنقون فلسفة غير معقدة عبرت عن نفسها من خلال نضال محدد الأبعاد بين الخير والشر وكان دورهم فى هذا النضال

(*) يعتبر الأنبا بولا فى التاريخ القبطى هو أول السواح أى الرهبان المتوحدين الذين بلغوا أعلى درجات النسك لدرجة أنهم كانوا يختفون من أماكن إقامتهم بالصحراء لكى يظهروا فى أماكن أخرى دون خضوع لقيود المكان أو الزمان فأصبحوا بذلك ملائكة أرضيين ، ولايتجاوز عددهم فى تاريخ الرهبنة عدد أصابع اليدين - (المترجم) .

يتمثل فى الانضمام إلى المعركة ضد الشيطان وقواته فى الصحراء ، التى تعتبر مسكنا لقوات الظلام منذ وقت موغل فى القدم ، وإذا نظرنا إليهم من هذه الناحية فإننا سنجد أن أسلوبهم فى الحياة قد أصبح مفهومًا حتى إذا أصبحت تطرفاتهم النسكية التى قادهم إليها تعصبهم لعقيدتهم فى بعض الأحيان ، أقل سهولة فى الوصول إلى عقول الغربيين ، وما دامت الرهبنة المصرية تتعرض دائمًا للانتقاد بوصفها حركة سلبية تمامًا فلابد من التأكيد على أن الأديرة قد لعبت دورًا نشطًا جدًا فى حياة المجتمع أكثر من دورها الذى يظهر من خلال تحليل الخطابات والعقود وغير ذلك من المواد المكتوبة .

لقد كانت الرهبنة هى المساهمة الأكثر دوامًا فى المسيحية ولكنها بلا شك هى المساهمة الوحيدة ، لقد لعبت دورًا مهمًا وفاصلاً فى الأحوال المضطربة للكنيسة المبكرة ، وقد عاش قادة أشد الفترات اضطراباً جانباً من حياتهم فى القطر المصرى ، ويعود أحد الأسباب فى ذلك إلى الموقع الرائد للإسكندرية خلال القرون الثلاثة الأولى للميلاد ، وكانت مدرسة التعليم بطريقة السؤال والجواب التى أنشئت بهذه المدينة سنة ١٨٠ للميلاد مركزًا للتعليم المسيحى ، وساندت الإيمان ضد معارضيه بطريقة مخلصة، وآلت رئاسة المدرسة خلال فترة تقرب من ثلاثين عامًا فى بداية القرن الثالث الميلادى إلى رجلين بارزين هما إكليمندس و أوريجانوس . وكان أولهما إغريقيًا من أثينا تحول إلى المسيحية ، بينما كان الثانى مواطنًا من الإسكندرية ، وربما من الإنصاف أن نصف إكليمندس بأنه شخصية أكثر جاذبية بينما تميز أوريجانوس بعقليته العظيمة وقد تأثر كلاهما إلى حد ما بمناخ مذهب الغنوسية الذى كان منتشرًا فى ذلك الوقت ، وقد جنحت ممارسات الهرطقة التى ظهرت حينذاك إلى تلويث سمعتهما بشكل جائر ، وقد مات كلاهما فى المنفى ولكنهما تركا خلفهما برهاناً قاطعاً على ريادتهما التعليمية ، ولدينا كتابان من تأليف أوريجانوس : أحدهما عن المذاهب الأساسية، وهو رسالة مبكرة عن العقيدة المسيحية ، ثم شرحه للعهد القديم من الكتاب المقدس على ستة أعمدة عرض فيها لكلا النصين اليونانى والعبرى فى دراسة نقدية أطلق عليها اسم Hexapla بمعنى الأعمدة الستة .

وترسم لنا الحركة الديرية مع إنجازات مدرسة التعليم بطريقة السؤال والجواب الشخصية المزدوجة للمسيحية المبكرة فى مصر ، والتى تتميز بأنها قد تأثرت جزئيًا بالروح الفلسفية للإسكندرية بتقاليدها الهلينستية وجزئيًا بمعتقدات قدماء المصريين البسيطة ، غير النظرية التى تكمن فى الخلفية، كانت السمة الأولى هى العقل بالنسبة للمسيحية المصرية بينما كانت الثانية هى القلب ، ومع تغلغل الدين فى السياسة والمسائل المتصلة بالكبرياء الوطنى أكثر فأكثر ، تزايدت سيطرة القلب على العقل تدريجيًا .

وتقع الفترة الحاسمة التى حددت مصير الكنيسة المصرية بين عامى ٣٠٣ ، و٤٥١ للميلاد، فى سنة ٣٠٣ تم اغتيال دقلديانوس وكان هذا الحادث فاصلاً حتى أن المسيحيين المصريين جعلوا من سنة ٢٨٤ ميلادية – وهى السنة التى تولى فيها قلديانوس الحكم – بداية لتقويم جديد ، هو التقويم القبطى أو تقويم الشهداء ، وتلا ذلك سريعًا صدور مرسومى عامى ٣١١ ، ٣١٣ اللذين حددا نهاية عصر الاضطهاد ، وفى سنة ٣٣٠ أنشئت القسطنطينية كعاصمة جديدة للإمبراطورية، وكان لهذه الأحداث تأثيرها الواضح على الكنيسة المصرية بشكل درامى جعلها تختلف عن غيرها من البلدان ، وبدأت المسيحية المصرية تدمغ بخاتم الموافقة الإمبراطورية لتبدأ فترة من الصراع المذهبى العلنى ، الذى لعبت فيه مصر دورها كاملاً وقد تركزت المجادلة الكبرى الأولى حول آريوس وهو قس من الإسكندرية الذى أعلن فى عام ٣١٨ للميلاد مذهبه الهرطوقى الذى أنكر ألوهية المسيح ومفهوم الثالوث ، وكان ضمن معارضيه أثناسيوس القوى الذى أصبح بطريركاً للإسكندرية فى سنة ٣٢٨ للميلاد ، وقد رفضت الآريوسية فى مجمع نيقية الذى عقد سنة ٣٢٥ ميلادية وأصبح قانون الإيمان النيقوى هو المعبر الأساسى عن العقيدة المسيحية ، ورسم مسار الحياة العملية للقديس أثناسيوس تقلبات ذلك العصر فقد أصبح هو نفسه بطلاً للأرثوذكسية فقد أخذت مقدراته تبتسم حينًا وتعبس حينًا آخر اعتمادًا على الانتماء المذهبى للإمبراطور الجالس على العرش ، وقد تميزت فترة حبريته (٣٢٨ – ٣٧٣ م) بفترات إجبارية قضاها فى المنفى، وتلك الفترة هى التى يستطيع فيها المؤرخ أن يرصد انبثاق الكنيسة المصرية الموحدة والتى شكلت مع مواطنى الإسكندرية والعناصر الأخرى المصرية جبهة صلبة فى مواجهة العدو المشترك .

وظهرت المنافسة بين مدينتي الإسكندرية والقسطنطينية منذ أن تأسست المدينة الأخيرة ، واشتدت فى سنة ٣٨١ بصدور قرار بإعطاء الأولوية لكرسى القسطنطينية على الكرسى الإسكندرى ، وبلغت الأحداث أوجها فى مجمع خلقيدونية الذى انعقد سنة ٤٥١ وأوجد أثره المحتوم ، وقد دارت المناقشات حول الأسباب الظاهرية المزعومة المتعلقة بالمبدأ الدينى ولكن المجمع رفض الحوار المنطقى لصالح القذف والغوغائية حيث كانت إحدى المدينتين تبحث عن السيطرة السياسية على المدينة الأخرى .

أما تصاعد الأحداث الذى قاد الأمور إلى ذروتها فقد بدأه نسطور الذى جلس على كرسى القسطنطينية بطريركاً منذ سنة ٤٢٨ ، فقد دعا إلى مذهب يقول باعتبار الطبيعتين الإنسانية والإلهية فى المسيح شخصين منفصلين ، وقد أنكر كيرلس بابا الإسكندرية هذا المذهب سريعًا مركزًا بدلاً من ذلك على وحدانية شخص المسيح التى شملت الطبيعتين فى طبيعة واحدة ، وقد كسب البابا كيرلس ومؤيدوه من الرهبان (الذين كان بينهم الأنبا شنودة) تأييد مجمع إفسس الذى انعقد سنة ٤٣١ والذى دعا إليه الإمبراطور لمناقشة هذه القضية بالرغم من وصول معارضيهم متأخرين مما جعل من المتعذر عليهم المشاركة فى الإجراءات ، وقد خيمت فترة سكون تبعها سلام مؤقت سنة ٤٣٣ ، ولكن عاد راهب غامض من القسطنطينية يدعى أوطاخى ففتح الجرح من جديد بإعلانه شكلاً متطرفًا من تعاليم البابا كيرلس (عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح Monophysitism) وانحاز بطريرك الإسكندرية الجديد ديوسقوروس إلى جانب أوطاخى ضد القسطنطينية ، وتم إقرار مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح فى مجمع إفسس الذى انعقد سنة ٤٤٩ كما تم فيه أيضًا إصدار قرار الحرمان ضد بطريرك القسطنطينية وضد بابا روما وكان هذا انتصاراً للبابا ديوسقوروس وأتباعه المخلصين من الرهبان ، ولكنه كان انتصاراً قصير العمر ، ففى سنة ٤٥١ استعرض مجمع خلقيدونية المسألة برمتها ، وجرى نقض قرارات مجمع إفسس وأعلن أن مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح مذهب هرطوقى وأن مذهب الطبيعتين هو المذهب الصحيح وأرسل البابا ديوسقوروس إلى المنفى الذى لم يعد منه أبداً .

لقد خسرت الكنيسة المصرية المعركة ولكنها رفضت بشدة التسليم بأنها خسرت الحرب ، وأرسل بروتريوس ليخلف ديوسقوروس ولكن جماهير الإسكندرية الغاضبة

قامت باغتياله ولم يقبل المصريون مذهب خلقيدونية نهائيًا ، ولم ترحب أية فئة من المصريين بالنقاط اللاهوتية التى أثيرت فى المجمع ، وعلى ذلك فقد اجتاحت مصر موجة من القومية دفعت بها إلى التباعد وتم فصلها عن بقية البلاد المسيحية وأصبحت دساتيرها وقوانينها بالية(*) .

ويعتبر تاريخ الفترة التى تنحصر بين سنة ٤٥١ وسنة ٦٤١ التى حدث فيها الفتح العربى لمصر مرتبكاً بشكل غير معقول ، حيث حفل بالمحاولات غير المثمرة التى لجأ إليها الأباطرة بين حين وآخر لفرض العقيدة الخلقيدونية على مصر ، ونادراً ما كانت تحدث فترات الهدوء التى كان مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح ينال فيها مساندة الإمبراطور الجالس على العرش ، أما محاولات البحث عن صيغة توافقية للتسوية فإنها لم تصادف فرص النجاح ، لقد أصبحت للمسيحية المصرية الآن سمتها الواضحة التى تأسست على صلابة المصريين الراسخة التى لا تنحنى .

(*) بالرغم مما يتميز به هذا السرد التاريخى من الترتيب إلا أنه يساند فى نهايته الفكر الغربى الذى يعتبر دساتير وقوانين الكنيسة القبطية بالية ربما لأن الأقباط حافظوا عليها واستمروا يطبقونها كما تسلموها من الآباء لكى تستمر المسيحية المصرية خالية من طوفان البدع والهرطقات وتظل فى موقفها الدفاعى سداً منيعًا ضد كافة الانحرافات - (المترجم) .

الفصل الأول

نشأة التجمعات الرهبانية

من الضرورى أن تهتم أية دراسة للتجمعات الديرية فى مصر بالتفرقة بين النوعين اللذين أطلق عليهما اصطلاحى الرهبنة الأنطونية والرهبنة الباخومية نسبة إلى مؤسس كل منهما (١) ويجب أن تهتم هذه التفرقة أساسًا بدرجة وطريقة التنظيم الداخلى لهذه التجمعات ، وسواء كان التركيز منصبًا على الفرد أو الجماعة فإن أصولهما مختلفة تمامًا ، فإن تنظيم إحداهما تلقائى بينما تنظيم الأخرى قد جاء نتيجة لفعل حر فى لحظة معينة من الزمن ، وقد تعدَّل نظام التجمعات الأنطونية من حيث المعنى مع مرور الزمن ، بينما ظلت المؤسسات الباخومية دون أن يعتورها تغيير أساسى ، وكان من الضرورى أن تعبر هذه الاختلافات عن نفسها فى الشكل النهائى للتجمعات وإلى حدٍ ما فى تصميم بعض المبانى .

وقد رسم العالم ايفلين هوايت خريطة لنشأة التجمعات الرهبانية الأنطونية عند نشأتها فى وادى النطرون (٢) وقد اعتمد فى تدوين ملاحظاته على المصادر الأدبية ولكن من السهل الآن مطابقتها على الدليل الأثرى الذى عثر عليه فى عدد من المواقع .

وكانت النقطة المركزية الأولية التى تقود إلى نشأة أى تجمع رهبانى هى مسكن ناسك متوحد مشهور (٣) حيث يتحول إلى مزار لتلاميذه بعد وفاته ، وبصرف النظر عن نماذج جبال نيتريا ، والاسقيط وسيليا فإننا نجد تكرارًا لهذه العملية فى دير إبيفانيوس حيث تشكل التجمع الابتدائى حول مغارة مؤسس الدير (٤) أما فى واحة الخارجة فإننا نجد أن المقبرة التى كان يسكنها ناسك مجهول الاسم قد قامت بدورها كسبب جوهرى لنشأة دير مصطفى كاشف ، ولدينا سبب للقول بأن نفس الشىء قد حدث بالنسبة لدير الأنبا هدرا (٥) وكذلك فإن الديرين الحاليين للأنبا أنطونيوس والأنبا بولا قد أقيما بالقرب من أماكن الراحة الأخيرة للناسكين اللذين يحملان اسميهما .

وتعتبر هذه الأديرة الأولية شديدة البساطة بالرغم من أن الحفائر فى سيليا توحى بأن قلالى النساك المشهورين على الأقل كانت أكثر روعة مما يمكن أن نتصوره حتى ذلك الحين .

وكانت الكنيسة هى أبرز المعالم بين كل مجموعة من القلالى التى أقيمت فى وقت مبكر ، وبعد ذلك بقليل أضيف مكان لتناول الطعام ، وقد تأكد هذا الاتجاه المركزى تدريجيًا ، وفى أواسط القرن الخامس حتى أواخره أضيف القصر أو برج الحماية إلى واحد على الأقل من أديرة وادى النطرون وسرعان ما أصبح من المعالم العادية فى الأديرة الأخرى بالرغم من أننا نشك فيما إذا كانت التجمعات الأصغر من النساك قد سمحت لنفسها بالتمتع بمثل هذه الرفاهية .

أما الآن فقد دخل تطور الأديرة مرحلته الانتقالية ، حيث كانت الحياة تمثل اتفاقًا وسطاً بين التوحد والاستقلال اللذين التزم بهما النساك الأوائل ، وبين الإقامة الأكثر تماسكًا داخل الأديرة المحاطة بالأسوار ، وهذه الفترة الانتقالية لا تقدِّم الصورة المترابطة والموحدة ، وقد تراوح طولها من مكان إلى آخر داخل القطر ، وبينما تميزت الأديرة بوجود ملامح عامة إلا أنه من الممكن تنظيمها بأساليب مختلفة .

وقد ألقت الحفائر الحديثة فى سيليا والمنطقة التى حول إسنا [٦] الكثير من الضوء على هذه الأديرة الانتقالية وأسلوبها المتغير على مدى فترة طويلة من الزمن ، واستطعنا أن نميز فى سيليا طرازين من طرز الإقامة ، يتكون أولهما من منطقة محاطة بسور تتضمن قاعة مركزية تحيط بها المبانى ومن الواضح أنها صممت لكى تخدم أعداداً من الرهبان ، بينما كان الثانى تجمعًا صغيراً جداً ظل محاطًا بسور ولكنه ضم مجموعة بسيطة من الحجرات . ويظن المستكشفون أنه كان مخصصًا لاستخدام ناسك متوحِّد وبعض تلاميذه ، ويتفق كلا الطرازين مع المعلومات التى تحصلنا عليها من المصادر الأدبية ، ويبدو أن التجمعات الأكبر كانت مرتبطة بمنزل السكن الذى كان يتكون من القلالى والمبانى الأخرى التى تراصت حول فناء مركزى ، وقد انحصر التجمع كله داخل سور يحيط به . [٧]



الشكل رقم (١) : سيليا : الكوم رقم ٢١٩

وترتبط المنازل الأصغر والأبسط بالأوصاف التى ذكرناها عن قلالى مشاهير النساك من أمثال القديس مكاريو والقديس أمونيوس [٨] وقد كشف القائمون بالحفائر عن مجموعة أخرى من المبانى التى كانت تقوم بدور الخلية العامة لسكان الدير[٩] وتتكون كل منها من حصنين صغيرين ، وكنيستين ، وحجرة كبيرة من المحتمل أنها كانت تستخدم لتناول الطعام (مطعمة) ، وعدد صغير من القلالى يفترض أنها خاصة بالعاملين فى الخلية ، ومن الصعب ذكر تواريخ دقيقة لمبانى منطقة سيليا ولكن تسلسلا زمنيًا تجريبيًا تم التوصل إليه وهو يفترض حدوث تطور بطول الخطوط التالية :

نشأت خلال القرن الرابع عشر مجموعات من القلالى المستقلة فى أماكن متفرقة ، وكانت كل منها فى داخل الخليط الخاص بها ، وكانت هى مساكن مشاهير النساك وبعض تلاميذهم ، وكان هناك عدد من المساكن الأكثر تواضعًا خارج هذا الخليط وهى مساكن النساك العاديين ، وفى خلال القرن الخامس أُحيطت هذه القلالى الخارجية

بسور خارجي ، وبالرغم مما توقعناه فإن هذا الخليط قد استمر موجوداً لمدة طويلة بعد هذه المرحلة ، فى شكل وحدات منفصلة ، وفي تلك الفترة نشأت خلايا من المبانى العامة ، وقد حدثت المرحلة الأخيرة خلال القرن السابع وتتميز بتوسيع المنطقة المحيطة وبذلك يتكون دير حقيقي ، من المحتمل أ ن يؤدى إنشاؤه إلى إخلاء الخليط ، ويوضح لنا تكوين المبانى داخل المنطقة المحيطة أنه حتى فى هذه المرحلة كان الدير يتكون من عدد من المنازل المستقلة والتى ألحقت بها أعداد صغيرة من الحجرات العامة ولابد أن هجر هذا الموقع قد حدث خلال القرن التاسع [١٠] .

وتعتبر التجمعات التى كانت موجودة فى سيليا هى النماذج المبكرة لأماكن الإقامة الديرية التى تحيط بها الأسوار ولكن لابد لنا من التأكيد على أن هذه الأسوار لم تستطع أبداً أن تؤدى دور الوسائل الدفاعية الفعالة ، ففى كل لحظة كانت خاصية مبانيها الفقيرة وسمكها الضئيل نسبياً (٧٠ - ٨٠ سنتيمترا) تكشف لنا أنها لم تشكل ارتفاعاً عظيماً بأية حال ، ولم يكن للأسوار المحيطة بالخليط المستقل أبواب وعلى ذلك فإننا نفترض أن سكانها كانوا قادرين على تسلق السور للدخول إليها أو الخروج منها أو أنهم استخدموا مجموعة من درج سلم قصير[١١] ولذلك فإن السور يعنى ببساطة تقليص منطقة الإقامة ولا يمكن اعتباره تحصيناً بأى حالٍ من الأحوال .

ويبدو أن تجمعات إسنا انشغلت مدة أطول من تجمعات سيليا [١٢] مما يتيح للباحث ملاحظة مميزات المجتمع فى منطقة معينة فى حينها بوضوح كبير ، ويمكن تقسيم التجمعات إلى مجموعتين من حيث الحجم ، وخاصية العمارة والموقع ولكن المعلومات التى أمدتنا بها الطرازات والنقوش الفخارية تبين أن كلاً من المجموعتين يرجع تاريخها إلى النصف الثانى من القرن السادس [١٣] ويلاحظ على هذه التجمعات أنها تقع تحت مستوى سطح الأرض ويتم الوصول إليها عن طريق سلم مكون من عدة درجات ، ويوجد فى مجموعة منها فناء مفتوح عند قاعدة السلم تتفرع منه مجموعة من الحجرات المختلفة ، وبعض هذه المساكن كانت تستخدم لإقامة ناسك واحد ، بينما كانت الحجرات الأكبر تخدم عدداً من الرهبان ، وتقع المجموعة الثانية على بعد ثمانية كيلومترات شمال الأولى ، والمساكن هنا أشد فقراً بوجه عام ومنتشرة على مساحة أقل وليس لها فناء فقد حلت محله مجموعة من الردهات عند قاعدة سلم المدخل ،

ويمكن ملاحظة أن التجمعات النصف رهبانية في إسنا تتشابه مع تلك الموجودة في سيليا وتختلف عنها فهي متشابهة في توفير مساكن منفصلة لكل راهب أو مجموعة من الرهبان كما أن بها نفس ترتيب الحجرات التي على جانب الفناء بالرغم من أن ترتيبها مختلف ، وكانت الأنشطة العامة في كلا المجموعتين محدودة ، ومن جهة أخرى فإن الموقع الأرضي بالنسبة لمساكن إسنا يجعلها متفردة تماماً ، ويبدو أنه لم تكن هناك أية محاولة حتى من النوع الأساسي لإقامة أسوار ، وتعود أهمية إسنا إلى أنها تقدم لنا صورة لمجتمع نصف رهباني في مصر العليا في الوقت الذي كان فيه النظام الباخومي قد استقر في هذا الجزء من القطر ، وتعتبر إسنا وسيليا معاً شديدتي الأهمية من جهة المعلومات الأثرية التي تقدمانها لنا نظرا لأن أسلوب الحياة الرهبانية المبكرة قد تعدَّل تدريجياً .

وتبيِّن المواقع الأخرى حدوث هذا التطور ومنها دير إبيفانيوس في طيبة ، وقد انتشرت المجموعة الأولية من القلالي حول مكان الإقامة في دير إبيفانيوس ، بينما انتشرت حولها مجموعة أخرى من أماكن الإقامة للرهبان المنفردين ، بالرغم من صعوبة تحديد عدد هذه القلالي المعاصرة لدير إبيفانيوس ، ولم تكتشف أثناء الحفائر أية آثار لكنيسة أو مكان عام لتناول الطعام ، بالرغم من أن قاعة الطعام كانت تنشأ خلال مرحلة مبكرة ، إن إنشاء هذه القاعة بالإضافة إلى القصر يمثل نقطة محورية في الدير ، وكانت الخطوة التالية تتمثل في إحاطة هذا القسم المركزي بالأسوار وهي حركة كانت تتخذ في بعض الأماكن خلال القرن السابع ، ومرة أخرى نقول أن سمك السور كان ضئيلاً (٧٠ سم) وليست له أية قيمة دفاعية ، وفيما بعد امتد هذا السور بحيث ضم بعض المباني الأخرى ولكن حتى ذلك الحين فإن جزءا كبيراً من الدير استمر موجوداً خارج السور . (١٤)

وقد كانت هذه المرحلة المتطورة التي عاش خلالها الرهبان في قلالي تنتشر حول نواة مركزية ، نتيجة للرغبة في التمسك بحياة الزهد مع الحاجة للصحبة الإنسانية وبعض أشكال الحماية من قبائل الصحراء التي تُغير على هذه المناطق للسلب والنهب وهو ما يتعارض مع حياة الزهد ويبدو أن تطبيق الحل الوسط قد انتشر على نطاق واسع ، وقد توصلنا إلى ذلك من خلال الحكم على هذه المواقع المتناثرة حيث أمكن رصد هذا الأسلوب اعتمادا على البقايا الأثرية .

وظل هذا الفهم موجوداً حتى تم فى فترة قريبة نسبيًا اكتشاف أن المناطق التى بجوار أديرة أبى مقار ، والأنبا بيشوى ، والسريان في وادى النطرون مغطاة بالبقايا الظاهرة لعدد من التجمعات الرهبانية المستقلة الصغيرة وقد انتشرت حول النواة المركزية التى نشأت منها الأديرة القائمة اليوم ، وقد اتخذ كل من هذه التجمعات شكلاً رباعيًا . وكان بعضها مزوداً بمبنى على شكل الحصن ويبدو أنها قد انتظمت حول فناء مركزى كما هو الحال فى سيليا وفى إسنا .

وتوجد قريبًا من واحة الخارجة فى الصحراء الغربية بقايا بناء غامض من المحتمل أنه كان مركزًا لتجمع محاط بسور يعرف اليوم باسم دير مصطفى كاشف ، وهناك عدد من المبانى التى لم يتم التنقيب عنها فى داخل الصحراء وإذا كانت هذه المبانى قلالى بعيدة عن المركز فسيكون لدينا هنا نموذج آخر لدير عاصر نفس المرحلة من التطور ، وإذا كان هذا التحصين للنواة قد حدث فى القرن الخامس فلابد أن يكون هذا الموقع سابقاً للمواقع الأخرى . (١٥)

ويوجد دير آخر فى الصحراء فى منطقة أنتنوى (١٦) يطلق عليه اليوم اسم دير الديك وهو يتكون من خمسة عشر قلاية محفورة فى الصخر ، وكنيستين أقيمتا بنفس الأسلوب ومبنى آخر ربما كان برجًا للحماية ، ومن الواضح أنه لم تُبذل أية محاولة لإحاطة هذا الدير بالأسوار والذى نظن أن تاريخه قد يعود إلى القرن السادس .

أما ديرا الأنبا أبوللو فى باويط والأنبا إرميا فى سقارة فقد تم حفرهما بشكلٍ مختلف إلى حدٍ ما ، كما نشرت عنهما معلومات وفيرة مما يجعل تتبع تطورهما أكثر صعوبة فقد كان تتبع الأسوار المحيطة بكلا الديرين محدوداً (١٧) ومن غير المستطاع معرفة ما إذا كانا يطوقان المنطقة السكنية كلها ، أو فى أية فترة زمنية تم بناؤهما ، وكان من رأى كيبل أن الأسوار التى فى سقارة قد تكون إضافة متأخرة ، أما الأقسام التى عرضت فقد كانت فى كلتا الحالتين ذات أبعاد غير مقبولة ، ولابد أنها كانت تؤدى نفس الوظيفة المحدودة التى أوردناها بالنسبة للمواقع الأخرى .

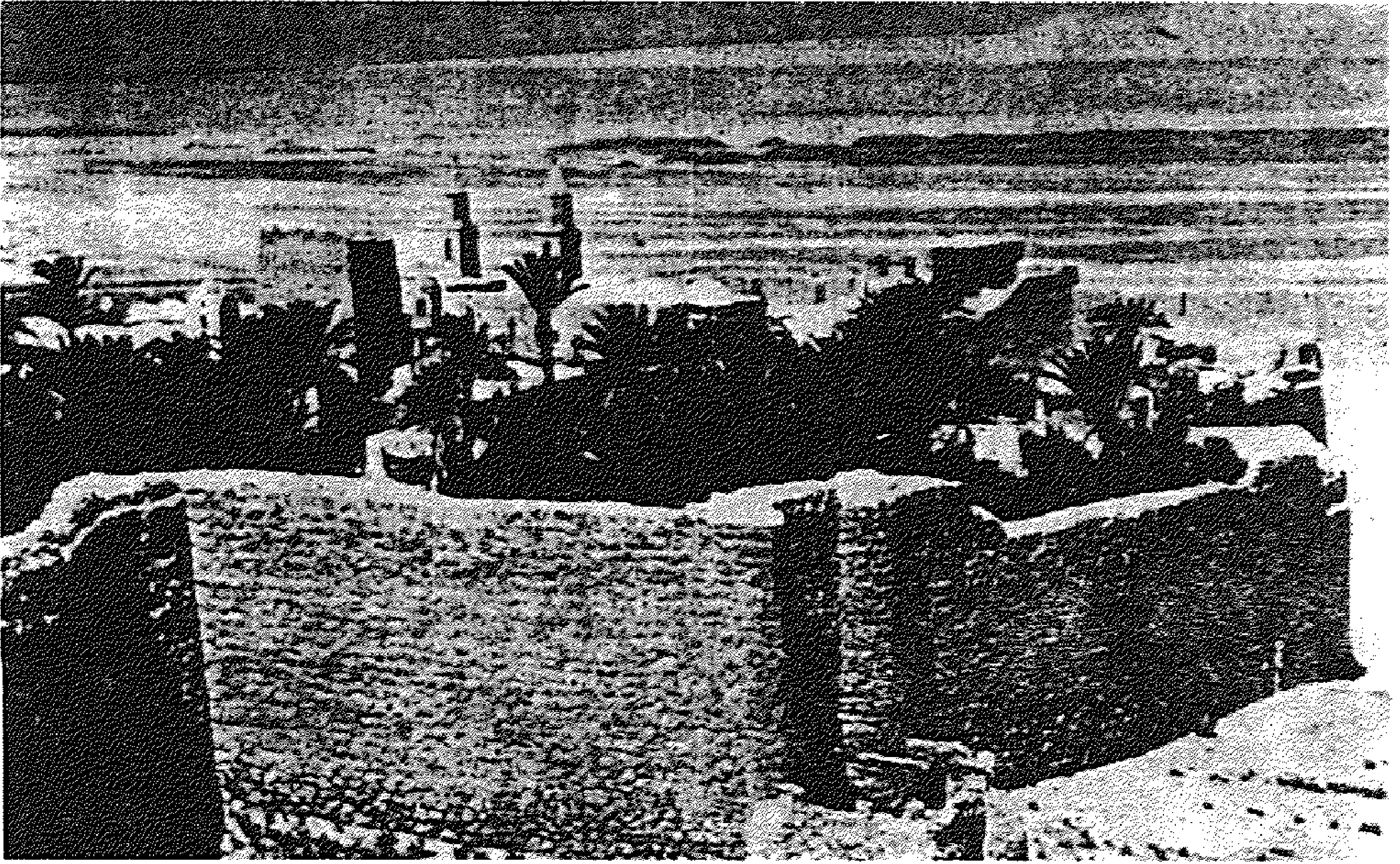
ولا يمكن القول بأن أيًا من الأديرة التى درسناها كان مُحصَّنًا خلال أى فترة من فترات وجوده ، وبنفس المنطق نقول أنها كونت وحدات محاطة بأسوار منيعة ، وأن جميع الأسوار المحيطة بها كانت محدودة الفائدة ، ابتداءً من سور الحديقة الذى أحيط بتجمعات سيليا إلى الأفنية المسيَّجة الأكثر طموحاً بالرغم من عدم مناعتها وهى التى

تناثرت حول نواة الدير ، ويبدو أن التحصين الحقيقى لأديرة وادى النطرون لم يحدث حتى القرن التاسع ، وأكثر المراجع التى وصلتنا تحديداً وهو : تاريخ البطاركة (*) يذكر لنا كيف كان البابا شنودة الأول هو الذى دعا سنة ٨٧٠ للميلاد إلى إحاطة دير أبى مقار بسور مرتفع ، [١٨] ولابد أن بقية الأديرة قد سارت على نفس المنوال ، وظل الرهبان لفترة قصيرة يعيشون خارج الأديرة ومن المحتمل أن نظام التجمعات لم ينقرض حتى القرن الرابع عشر ، [١٩] وعلى ذلك فإننا نستطيع اعتبار إحاطة الأديرة الأنطونية بالأسوار نظاماً انتشر خلال الفترة ما بين القرنين الرابع والتاسع حيث أحاط النساك المستقلون بالدير على غير هواهم ، وتعتبر الأسوار الأولية حول قلالى كبار النساك هى البداية لاستخدام الأفنية ، وبينما أصبحت مبانى كل فناء أكثر تقارباً كلما كانت سماتها المتغيرة تتضمن ظهور المناطق المجاورة التى شكلت نواة مركزية تحيط بها التجمعات السكنية القريبة ، وقد أدت هذه التجربة المؤلمة إلى إعادة بناء الأسوار التى أحاطت بالنواة لكى تحولها إلى منطقة حصينة ، وعلى ذلك فقد ظل الوضع كما هو لعدة قرون حتى تم أخيراً هجر القلالى التى فى الأطراف بعيداً عن المركز .

لم يحاول أحد أن يتتبع النشأة التى وصفناها فيما سبق من البداية حتى النهاية بالنسبة لجميع الأديرة الأنطونية ، وكذلك فإن التسلسل الزمنى كان محملاً بالاختلافات التى أملتها الظروف المحلية ، ولم تحدث الاختلافات بوجهٍ عام فى وقت معين ، وقد ذكرنا منذ قليل أن العديد من الأديرة لم تكن محصنة بالمفهوم الحقيقى ولكنها اندثرت فى مرحلة مبكرة من التطور ، ويمكن الاهتداء إلى الفارق الواضح بين عمل برج الحماية وبين تحصين النواة ، إنهما مرحلتان مختلفتان تماماً ، ويمكن أن نتصور التسلسل الزمني المختلف من خلال حقيقة تحصين دير مصطفى كاشف ودير القديس أنطونيوس [٢٠] ذلك التحصين الذى من المحتمل وقوعه فى القرنين الخامس والسادس على التوالى ، وكذلك نفترض أن دير الأنبا هدرا قد وصل إلى شكله الحالى خلال أو بعد القرن السابع بفترة قصيرة ، [٢١] وحتى عندما لوحظت الفروق بالنسبة للتواريخ الافتراضية الخاصة بهذه الأديرة فإنه مازال هناك بعض الشك فى بقائها

(*) كتاب وضعه بالعربية الأسقف المصرى ساويرس بن المقفع فى القرن العاشر الميلادى (المترجم) .

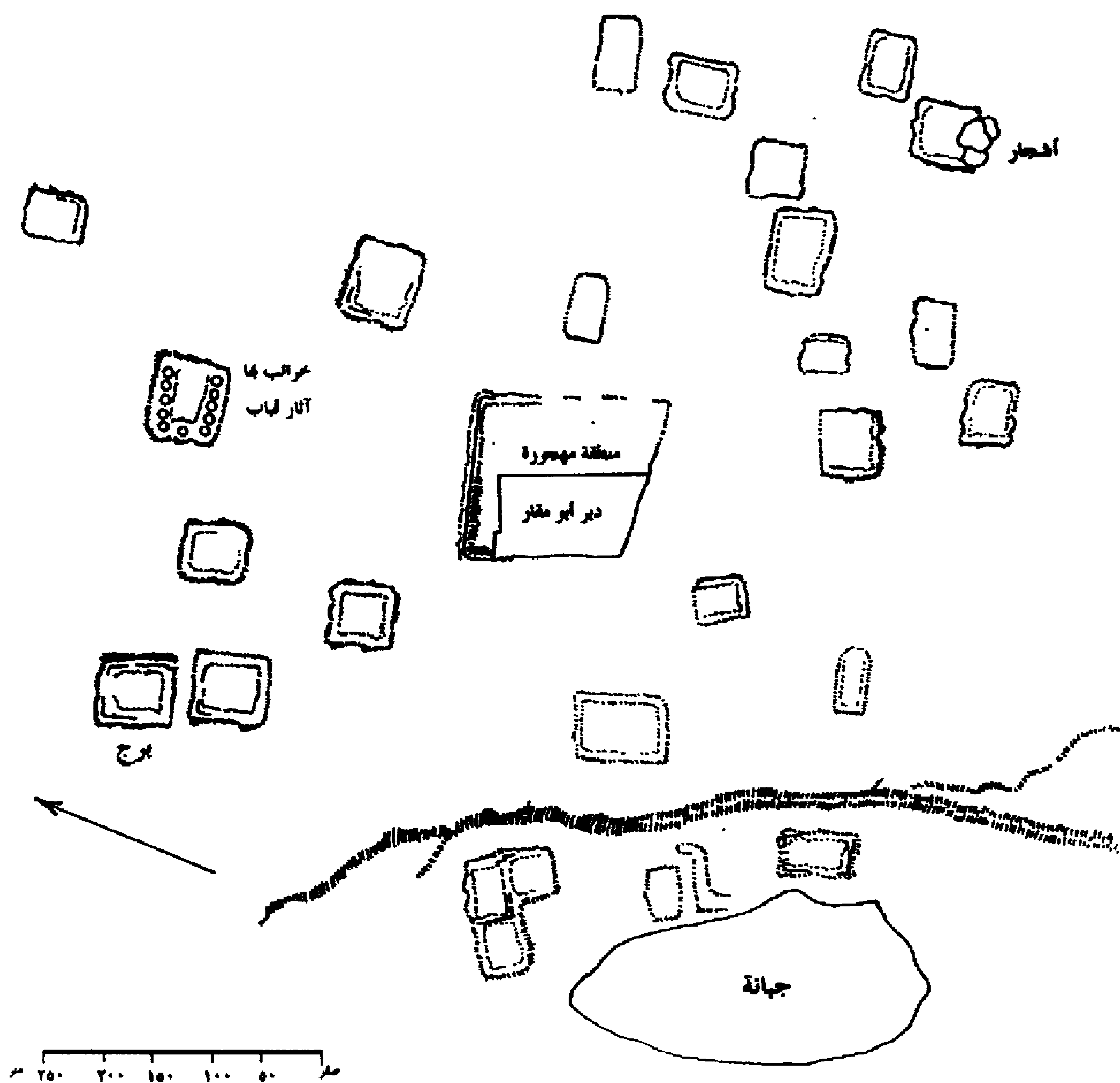
كأماكن مُحصنَّة للإقامة فى الوقت الذى كانت فيه أديرة سيليا وإسنا و إبيفانيوس مازالت تؤدى وظيفتها كأديرة نصف رهبانية ، وهناك بعض الشك فى أن يكون السبب الرئيسى للتقدم السريع نحو إقامة التحصينات بمواقع معينة هو الضغط الكبير الذى قامت به القبائل المغيرة ، (٢٢) وهناك افتراض معقول بصدق هذا الكلام فيما يخص أى دير بعيد أو متمركز فى منطقة تنشط بها تحركات القوات المعادية ، ومن جهة أخرى فإن الأماكن التى يقل فيها وجود الخطر كانت إقامة التحصينات تتأخر لفترات طويلة بقدر الاستطاعة حتى أننا على ثقة من أنها لم تنفذ حتى أصبح بقاء تلك الأديرة يمثل مخاطرة كبيرة .



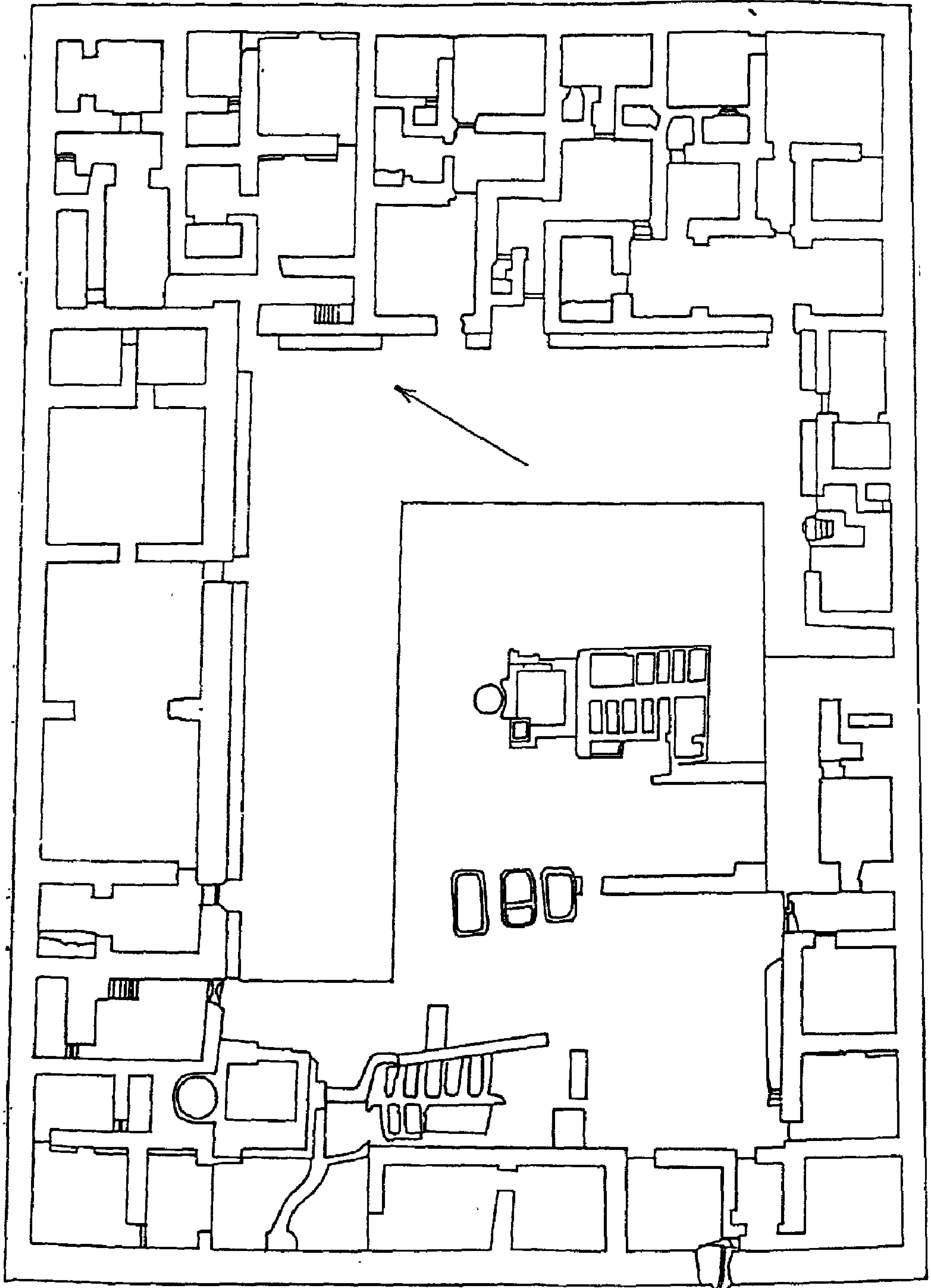
الشكل رقم (٢) : دير القديس أنطونيوس : السور القديم حول النواة المركزية .

ويعود التطور التدريجى المتقطع والسور الأولى حول الأديرة الأنطونية بشكل أساسى إلى عزوف الرهبان عن هجر أسلوبهم الاستقلالى فى الحياة ، ومن الواضح أن الأديرة الباخومية قد أرادت من البداية بتركيزها على حياة الشركة أكثر من تركيزها على التوحُّد (منذ بداية القرن الرابع) أن تحيا من خلال شكل مختلف للسكنى كان أقل قابلية للتغير ، وكان أحد عناصر الحياة هو بناء سور محيط بالمبانى ولدينا مكتوب يدل على ذلك فى حياة القديس باخوم الذى يقول :

«وقد حدث ذلك عندما أقيم السور ..» [٢٣] والأكثر من ذلك هو أن حاجة كل دير لامتلاك مثل هذا السور قد وردت فى المبادئ الباخومية [٢٤] وظلت طبيعة هذه الأسوار افتراضية فى غياب الدليل الأثرى الواضح ، ولكننا نشك فى أنها قد اتخذت شكل التحصينات ، وقد أجرى العالم بترى اختباراً لبقايا المبانى الديرية التى بجوار كنيسة الدير الأبيض (اندثرت الآن) [٢٥] التى يبدو أنها كانت تمتلك منطقة تحيط بها إلى جنوب وشرق الكنيسة الحالية وقد أحيطت بسور من الطوب اللبن كان من الواضح أن إمكانياته الدفاعية محدودة .

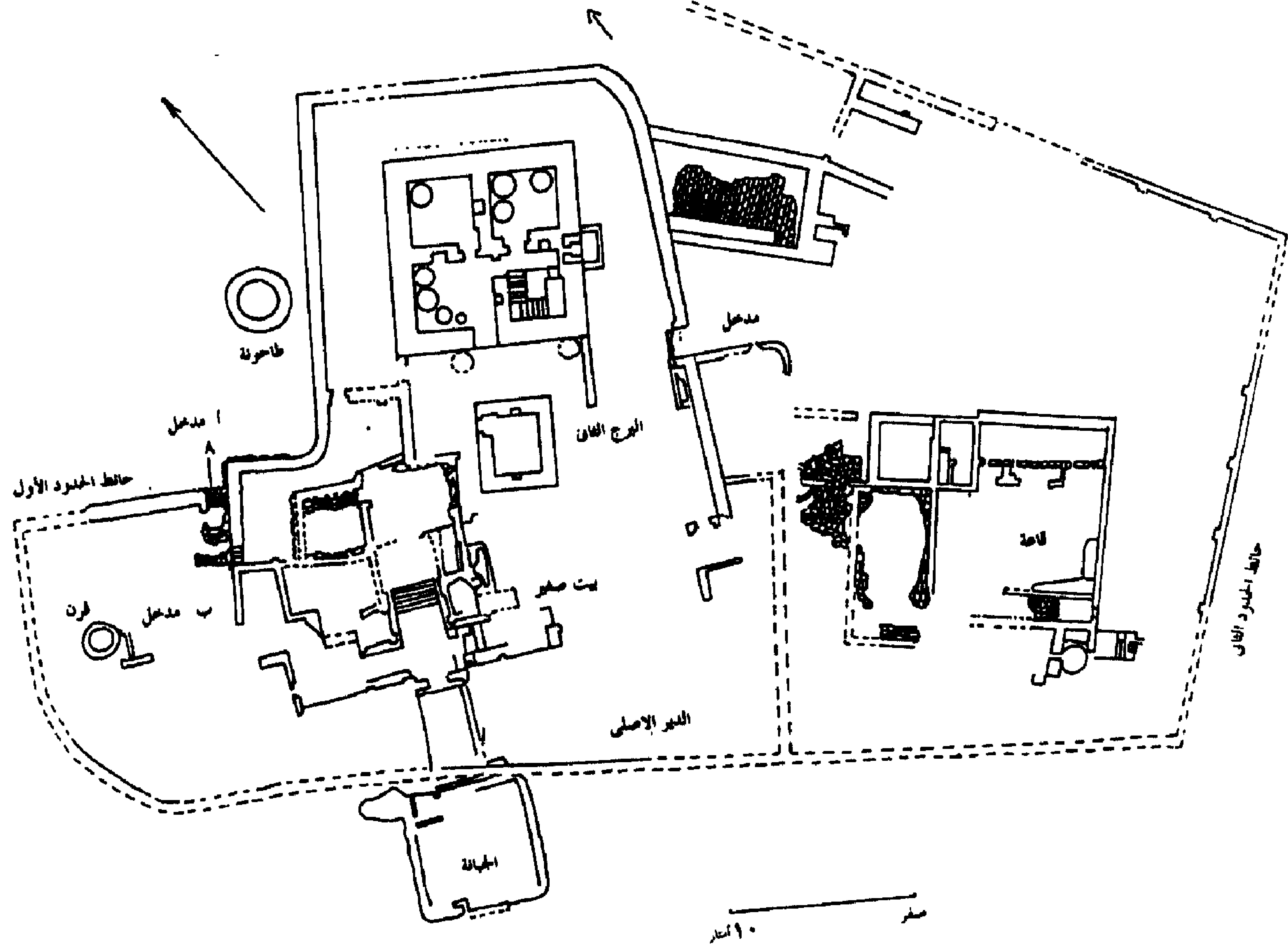


لوحة رقم (٣) « أديرة مهجورة بجوار دير أبو مقار »



لوحة رقم (٤)

0 5m



لوحة رقم (٥) « دير ابيفانيوس »

قائمة مراجع الفصل الأول

1 - For a useful survey of the Anthonian and Pakhomian systems see W. Mackean, Christian Monasticism in Egypt. especially Chapter III. For the Anthonian system, its origins and development, see Evelyn White, The History of the Monasteries of Nitria and Scetis, Section 1, and The Monasteries of the Wadi 'n Natrun, Part 111, Prologomena 11 For the Pakhomian system the best book is probably still P. Ladeuze, Etude sur le cenobitisme Pakhomien.

2 - White, Wadi 'n Natrm 111, P. 5 ff.

3 - See refs. in White, Wadi 'n Natrun 111, P. 5 note 1 .

4 - H. Winlock and W. Crum, The Monastery of Epiphanius at Thebes. Part 1, p. 29 ff.

5 - M. de Villard, Il monastero di S. Simeone presso Aswan, p. 156.

6 - For Cellia the following : White, - Nitria-and scetis ; J.Jarry,. Description des restes d'un petit monastere aux Kellia'. in BIFAO. Vol. LXVI, pp.145 -Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres (hereafter CRAIBL) 1965 (juin), pp. 218-622 Octobre), pp. 384 - 390, 1966 Avril-juin). pp. 300 - 309, 1967 Octobre), pp. 438 - 450: R. Kasser. Kellia (Geneva 1967): F. Daumas and A. Guillaumont; Kellia I (Korn 219), 2 fascicules (Cairo 1969). For Esna the following: Francis 'Abd el Malek Gattas, 'Decouvertes d'un ensem ble souterrain copte dans le desert d'Esne'. ASAE, Vol. 54 . pp. 245 - 249 ;

S. Sauneron, 'Les ermitages du desert', BIFAO. Vol. LXVII, pp. 103 - 11;

S. Sauneron, "Fouilles d`Esna: monast'eres et ermitagest. in CRAIBL. 1967 (Septembre). p. 4 II ff.

7 - White, Wadi Natrun 111, P.8.

8 - White. Nitria and Scetis, p. 214.

9 - F. Daumas, 'Cinq campagnes de fouilles au desert des cellules' in Actes del VIII Congresso Internacional de_Arqueologia Cristiana, pp. 262 - 268.

10 - Daumas and Guillaumont, Kellia I, p. 144 . On the. abandonment of Cellia see also White, Nitria and Scetis, P. 258 .

11 - CRAIBL, 1967 (Octobre), p.442 .

12 - S. Sauneron, BIFAO. Vol. LXVLL, pp. 108 - I09.

13 - S. Sauneron, op.cit., pp. 109 and III.

14 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., p. 39 ff.

15 - W. Muller-Wiener. 'Christliche monumente im gebiet von Hibis' in

MDAIK band 19 (1963) pp. 136 - 317 and note 2 on p. 136 .

16 - M. Martin. La laure de dêr al dil à antinoe (Cairo 1971) .

17 - For Bawit see CRAIBL, 1913 (juin), p. 288 . For Saqqara see Quibell,

Excavations at Saqqara. 1908 - 10, pp. i and I.

18 - White. Wadi Natrun 111, p. 9 .

19 - White, Wadi Natrun 111, p. 10 .

20 - For Mustafa Kasif see Muller -Wiener, op. cit. The proposed sixth century dating on for the fortification of St. Anthoty's monastery is contained in the unpublished material of the Byzantine Institute of America expedition to this monastery and that of St. Paul in 1930 and 1931 .

21 - M. de Villard , op.cit. P. 154

22 - As with the Blemiriyes at Mustafa Kasif, see Muller-Wiener. op.cit.

pp. 136 - 137

23 - L. Lefort. S. Pachomii Vitae (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium Vol 99) p. 1,1. 16.

24 - P. Ladeuze, op.cit. p. 274 note 4 .

25 - F. Petrie, Athribis, p. 13 and pl. XLIII.

For a useful discussion. on the question-of enclosure walls see H. Torp,

'Murs d'enceinte des monastéres coptes primitifs et couvent-forteresses' in Mèlanges d'archèologie et d'histoire (Ecole de Rome), LXXVI (1964). p. 173 ff. this article does not, of course, consider the Cellia evidence. For less obvious reasons it also ignores the sites of Epiphanius aud Mustafa Kasif.

الفصل الثانى

العمارة I : العمارة الكنسية

I المساقط الأفقية :

التوجيه :

لقد بُنيت الكنائس والهياكل متجهة من الشرق إلى الغرب مع إقامة الهيكل الرئيسى فى الطرف الشرقى ، ولم يكن الاتجاه دقيقًا فى بعض الأحيان أو أن عوامل أخرى جعلت من الصعب بناء الكنيسة على المحور الشرقى الغربى تمامًا وعلى أية حال فإن هذه الاستثناءات نادرة ويسهل شرحها ، ولا تمثل كسرًا للعادة السائدة .

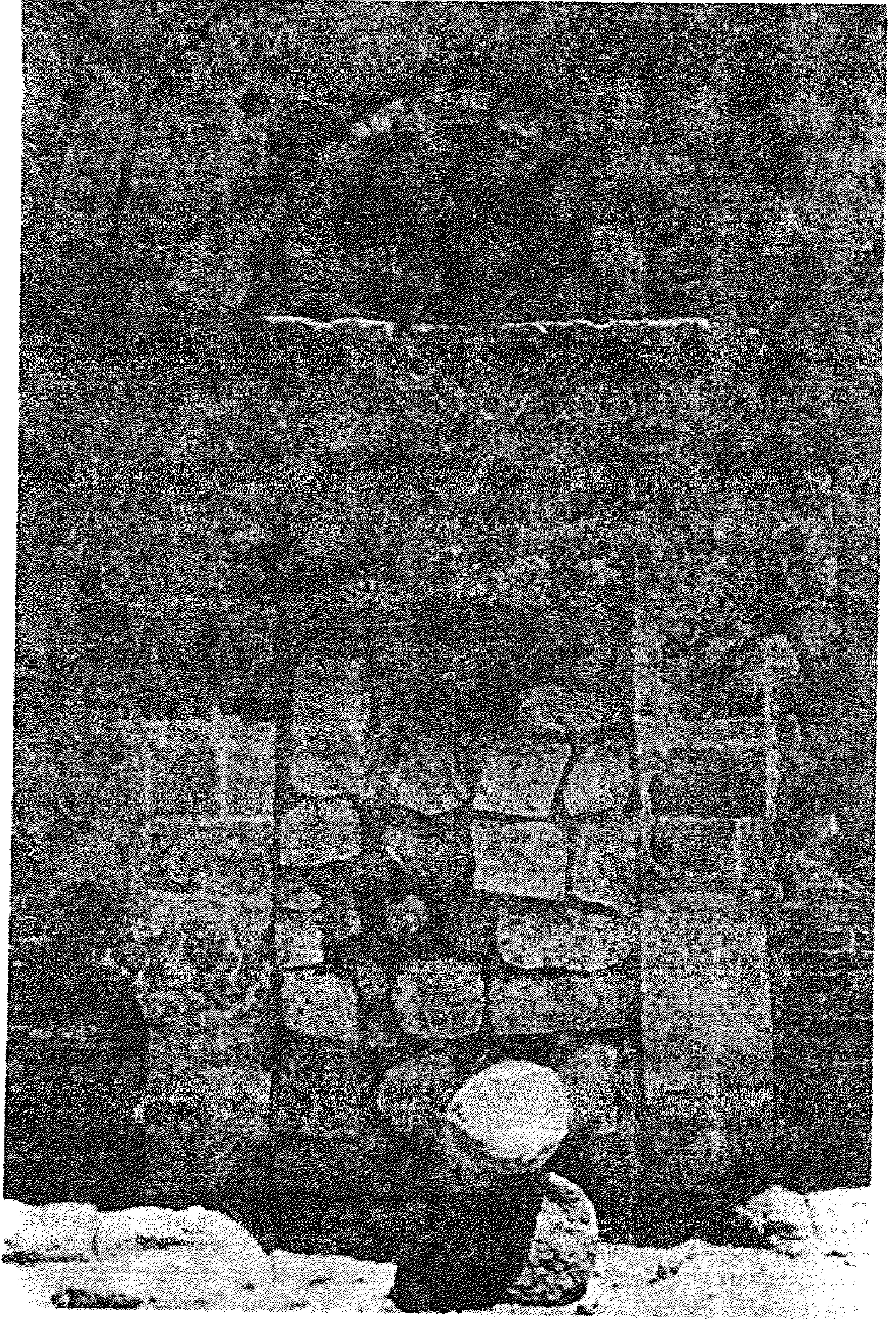
المداخل :

تتميَّز الكنائس فى سيليا بوجود مدخل واحد موجود فى وسط الحائط الجنوبى ، وكذلك الهياكل الجانبية الصغيرة فى حصون وادى النطرون لها مدخل واحد سواء فى الحائط الغربى أو الجنوبى كما هو الحال فى الهياكل الجانبية باسم رئيس الملائكة الجليل ميخائيل بدير السريان ، والأنبا بيشوى .

وتشبه ذلك أيضًا الكنائس الصغرى بأديرة وادى النطرون التى بها باب واحد فقط ، بصرف النظر عن اختلاف موقعه ، وتوجد أكثرية الأبواب متجهة نحو الطرف الغربى من الحائط الجنوبى ، ولكنها كانت تفتح أيضًا فى الطرف الشمالى من الحائط الغربى أو فى الطرف الغربى من الحائط الشمالى ، أما الكنائس التى تحت الأرض بدير الأنبا بولا ودير البكرة فإن بها هى الأخرى باب واحد ، وفى هذه الحالة نجد الباب الذى بدير الأنبا بولا مميزًا لأنه يقع فى الحائط الشمالى ، بينما نجده بدير

البكرة مقامًا في الحائط الشرقي جنوب الهيكل ، أما الكنيسة التي بدير أبو حنس فلها باب واحد في وسط الحائط الغربي ، أما الكنائس الأخرى فإن بعضها له بابان ، ويبدو أن ذلك هو الترتيب الذي كان معمولاً به في دير الأنبا هدرا ، ويتم الدخول إلى المبنى هذه الأيام من خلال باب موجود في النصف الغربي من الحائط الشمالي ولكن هناك مدخل آخر في الحائط الجنوبي ، وهو يبعد قليلاً إلى الشرق عن نظيره الموجود في الجانب الشمالي ، وهذا المدخل مسدود في الوقت الحالي ، ولكنه كان في الأصل يقود إلى سلسلة من الحجرات في جنوب الكنيسة ، وبالنظر إلى هذه المعالم فمن الأفضل للدارس أن يتبع ما ذكره العالم مونيريه دي ڤيلار [١] ويتجاهل ما ذكره كليدات [٢] الذي اعتبر أن المدخل الجنوبي مجرد ثغرة في الحائط ، وتكشف لنا دراسة هذا الأثر خطأ هذا الافتراض ، ونجد مدخلين مشابهين في الجانبين الشمالي والجنوبي للكنيسة التي في الدير الأحمر حيث أقيما أحدهما في مواجهة الآخر في وسط الحائطين ، ويتقاطع بابان آخران على طرفي نقيض في الحائطين الشمالي والجنوبي في الكنيسة الجنوبية في باويط بالرغم من أنهما في هذه الحالة يتجهان نحو الطرف الغربي ، ونعرف من الحفائر أنه كان يوجد باب آخر عند الطرف الشرقي من الحائط الشمالي ، يعود إلى الهيكل مباشرة ، وربما تمثل هذه المعلومة التي سجلناها بدقة حالة متفردة بين كنائس الأديرة .

أما في دير المحرق فإننا نجد البابين كليهما في الحائط الشمالي أحدهما في الطرف الغربي والآخر نحو الوسط ، وفي كنيسة العذراء بدير السريان باب واحد بالقرب من وسط الحائط الشمالي وباب آخر في وسط الحائط الغربي بينما نجد في كنيسة القديس مكاريوس بدير أبي مقار بابًا واحدًا في الجانب الغربي وبابًا آخر في الجنوب ، والترتيب الذي بهذه الكنيسة الأخيرة ليس أصليًا لأن الكنيسة بحالتها الراهنة ليست إلا بقايا للمبنى الأقدم [٣] ولم يتم الكشف الكامل بعد عن الكنيسة التي في دير مصطفى كاشف ولكن نستطيع اعتمادًا على الجزء الذي تم كشفه القول بأنه يمكن الوصول إلى الكنيسة من الجانب الغربي وربما أيضًا الجانب الشمالي للمبنى .



الشكل رقم (٣) : الدير الأحمر : مدخل مسدود فى الحائط الشمالى .

وتوجد كنيسة أو كنيستان لكل منها ثلاثة مداخل ، وهذا هو الترتيب الموجود بكنيسة دير الأنبا إرميا فهناك باب في كل من الحائطين الشمالي والجنوبي والثالث في وسط الحائط الغربي ، أما في دير القديس أنطونيوس فنجد هناك مدخلين في الحائط الشمالي ولكنهما هُجرا لصالح مدخل أُقيم في وسط الحائط الجنوبي ، أما النموذجان الآخران اللذان يوجد بكل منهما ثلاثة أبواب فإنهما كنيسة العذراء بدير البراموس والكنيسة الرئيسية بدير الأنبا بيشوى ويندر استخدامهما كدليل بسبب عدم التأكد من المساقط الأفقية الأصلية لهاتين الكنيستين .

أما كنيسة الصحاح فإن لها خمسة مداخل ، مدخلان رئيسيان في وسط الحائطين الشمالي والجنوبي يقودان إلى صحن الكنيسة ، كما أن هناك أيضاً ثلاثة مداخل ثانية في الطرف الغربي للكنيسة أحدهم في الطرف الغربي للحائط الشمالي والثاني في الطرف الغربي للحائط الجنوبي ، وباب ثالث في وسط الحائط الغربي ، وتُعتبر كنيسة الدير الأبيض استثنائية من حيث أن بها أقل من ستة مداخل يبدو أنها جميعها أصلية ومنها ثلاثة مداخل رئيسية في الحوائط الشمالي والجنوبي والغربي ، ومدخل مركزى وضع في الوسط تقريباً ، أما الثلاثة أبواب الثانوية فهي في نفس هذه الحوائط الثلاثة ، الباب الغربي منها قد أقيم في الطرف الجنوبي لذلك الحائط بينما أقيم البابان اللذان في الشمال والجنوب غرب مجموعة المذابح تقريباً . (٤)

الرواق :

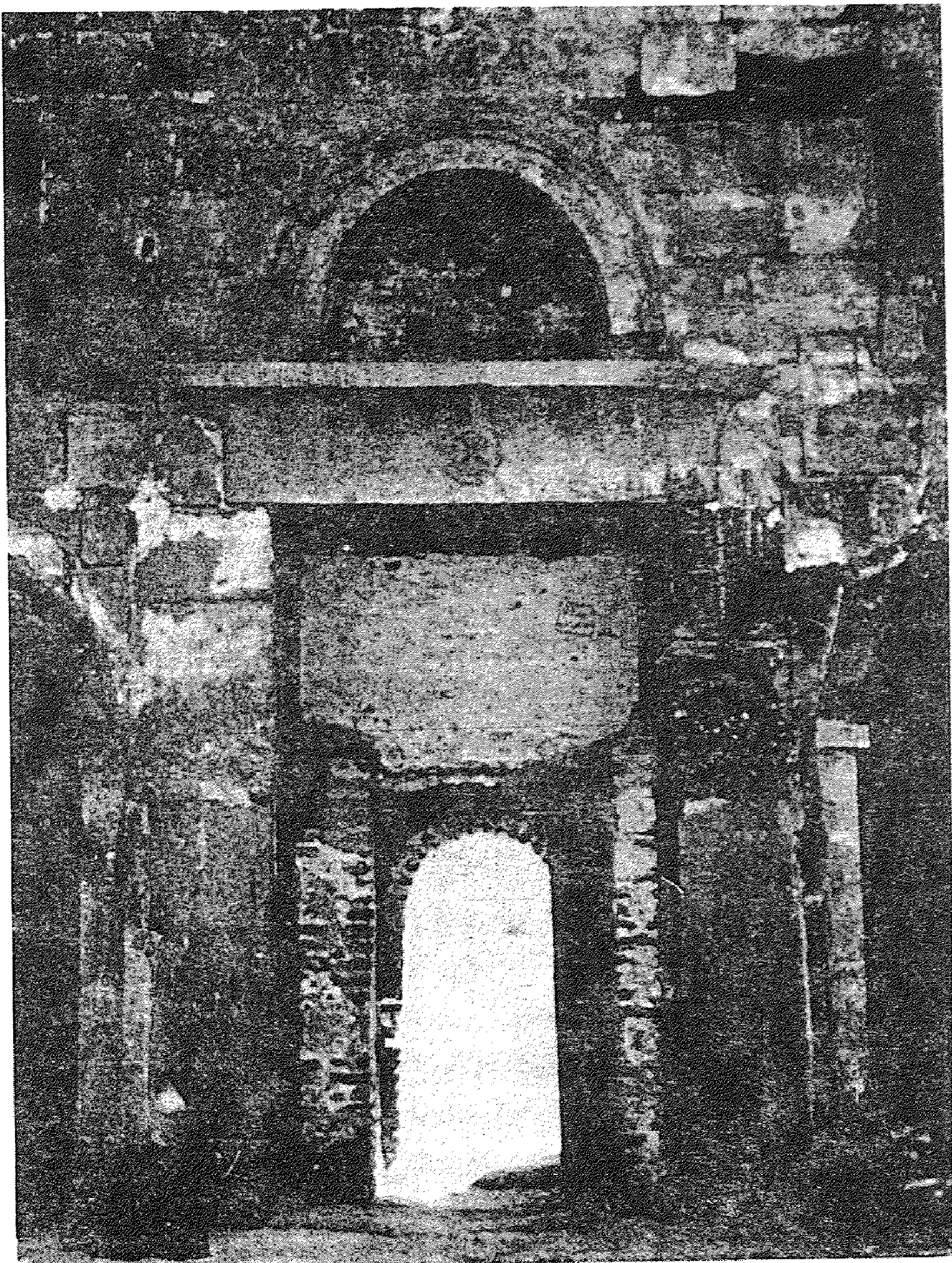
توجد نزعة لدى بعض المؤلفين تجعلهم يعتبرون القسم الغربي من كل كنيسة رواقًا بصرف النظر عن تكوينه ، كما أنهم تعودوا كذلك الخَلط بين الرواق الخارجي والرواق الداخلي وعلى ذلك فإن الفراغ المربع في الطرف الغربي للصحن بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس يوصف أحياناً بأنه رواق بالرغم من أنه يتفق مع التعريف المقبول بوجه عام ، وقد جرى تعريف الرواق الحقيقي بأنه جناح مستعرض في الطرف الغربي من الكنيسة منفصل عن الجسم الرئيسي للمبنى ، وتوجد أوضح النماذج الديرية التي تدل على ذلك في الدير الأبيض ودير أبو حنس حيث يوجد حائط فاصل بين الرواق والصحن ويتم الدخول إلى الرواق عن طريق باب في الوسط ، وهناك نموذج آخر ربما كان أقل وضوحاً بالكنيسة الرئيسية في دير الأنبا إرميا حيث يتضح لنا أنه في الأصل

منفصل عن الصحن بواسطة حائط حجرى به مدخل فى الوسط كما هو الحال فى الدير الأبيض .

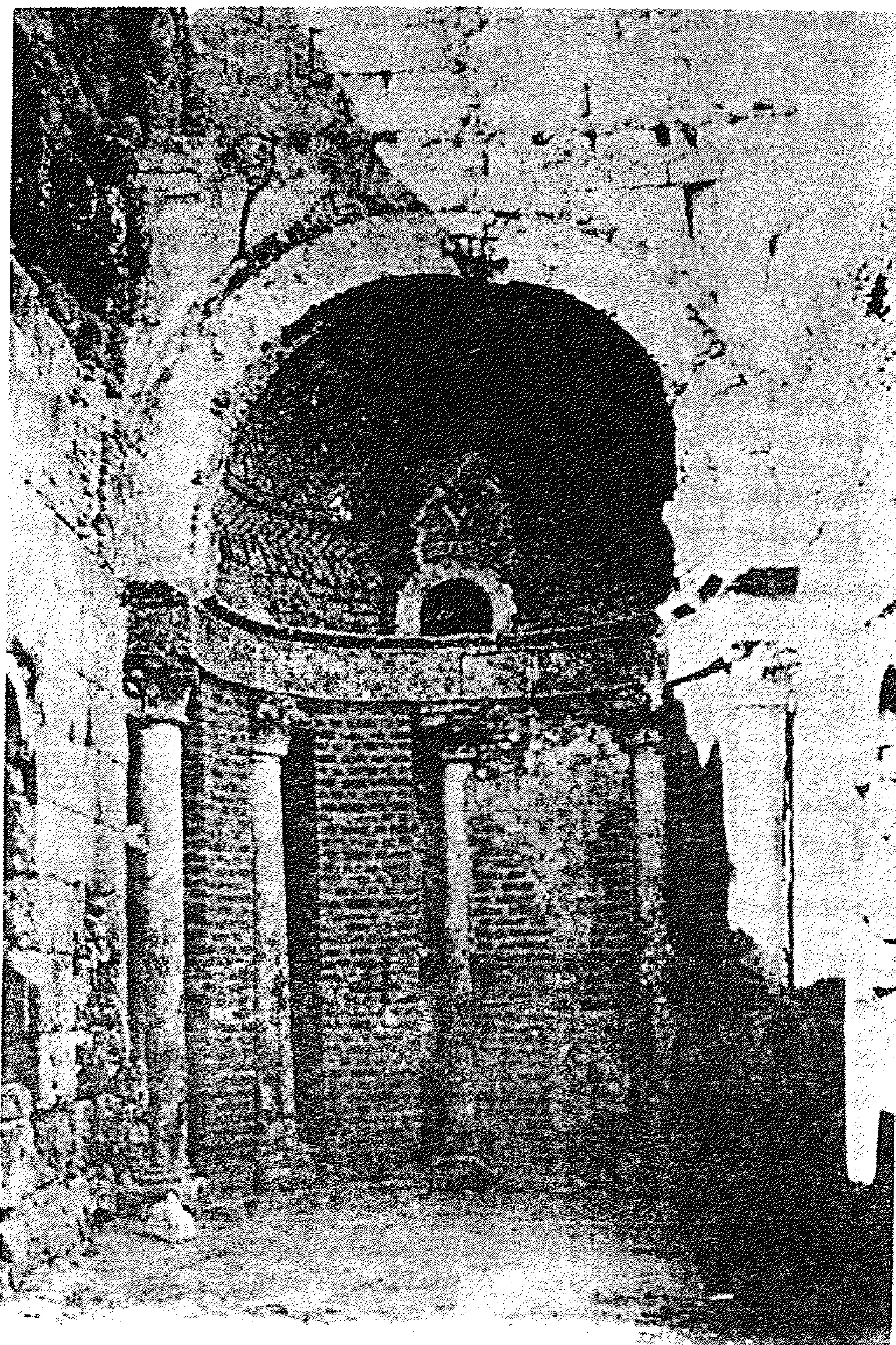
ويوجد بكنيسة دندرة ثلاثة فتحات تقود الداخل من الرواق إلى الصحن ، وسواء كان بالدير الأحمر رواق غربى أم لا فإنه من الصعب أن يكون الآن بحالة جيدة ، ويقودنا التشابه بين الدير الأبيض والدير الأحمر إلى الافتراض بأن المبنيين كانا متطابقين فى جميع الصفات ، وعلى أية حال فإنه يبدو لنا مع افتقاد أية مداخل فى الطرف الغربى من الدير الأحمر سواء على الجانبين الشمالى والجنوبى أو فى الواجهة الغربية أن هذا الدير لم يكن به رواق بالمرة ، ويوجد بجميع الكنائس ذات الأروقة مدخل واحد على الأقل فى الطرف الغربى للمبنى كما نرى فى سقارة ، والدير الأبيض ، ودير أبى حنس .

وتوجد فى الدير الأبيض صالة طويلة موازية للمبنى الرئيسى للكنيسة من جانبه الجنوبى يطلق عليها أحياناً اسم «الرواق العرضى» وسنناقش فيما يلى مدى دقة هذا الوصف ، ولا يوجد مثيل آخر لهذه المعلومة فى عمارة الأديرة بالرغم مما هو معروف من أن الدير الأحمر يماثل الدير الأبيض فى هذه الأمور ، حيث أن موقع المذبح يترك فراغًا واضحًا لمثل هذه الصالة فى الجانب الجنوبى ، ويوجد بكنيسة الدير المحرق ملحق فى الجانب الشمالى بطول الصحن ومتصل بمبنى الكنيسة عن طريق بابين فى الحائط الجنوبى ، ويطلق على هذا الملحق كذلك اسم الرواق خطأ [(٥)] ويذكر إيفلين هوايت كنيسة الأنبا هدرا ضمن الكنائس التى لها ملحق جنوبى يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها مثيله فى الدير الأبيض[(٦)] ويقوم هذا التصريح استناداً على الرسم غير الوافى وغير الدقيق الذى أورده سومرز كلارك [(٧)] والحقيقة أن القسم موضع التساؤل يتكون من ملحق به خمس حجرات واضحة بشكل دقيق على المسقط الأفقى الذى أورده مونيريه دى ڤيلار [(٨)] بالرغم من أن الحجرات متصلة بالكنيسة ولكنها تتشابه مع القاعة الجنوبية بالدير الأبيض .

أما المثال الواضح للردهة التى بكنائس الأديرة فهو موجود بدير الأنبا إرميا حيث تم اكتشاف بقايا صالة مغطاة جنوب المبنى الرئيسى للكنيسة متصلة بالحائط الجنوبى لمبنى الكنيسة ويتم الوصول إليها عن طريق سلم مزدوج [(٩)] وكذلك فى الكنيسة



الشكل رقم (٤) : الدير الأبيض : المدخل الجنوبى



الشكل رقم (٥) : الدير الأبيض : الرواق الغربى الجانب المطل على اتجاه الشمال

الشـرقية التـى فى سيـليا حيـث يمـتد قسم مغطى بطول الجانب الجنوبى للمبنى ، ولا تتوفر لدينا الآن المعلومات الدقيقة الخاصة بهذه المعلومة الأخيرة . (١٠)

جسم الكنيسة :

توجد ترتيبات عديدة متاحة هنا ، أولها وجود صحن مركزى يتصل به جناحان جانبيان ، ويفصل بين هذه الأجزاء الثلاثة صفان من الأعمدة بطول الصحن ، وهذا هو الترتيب فى الكنيسة الجنوبية التى فى باويط والكنيسة الغربية فى سيليا ، (والكنيسة الأصلية بالدير الأحمر ؟) وهو ترتيب شائع فى الطراز الذى يوجد به جناح ثالث فى الطرف الغربى من الكنيسة بوضع عمودين أو أكثر لربط صفى الأعمدة الشمالى والجنوبى وبذلك يتم تكوين رواق خصوصى ، ويشاهد مثل هذا النظام فى سيليا (الكنيسة الشرقية) ، وكنيسة الصحاح بالدير الأبيض ، وكنيسة الأنبا بيشوى بدير الأنبا بيشوى ، وكنيسة العذراء بدير السريان ، والكنيسة الرئيسية بدير الأنبا إرميا ، وكنيسة العذراء بدير البراموس بدير البكرة وكذلك كنيسة دندرة ، ونجد أن الصحن الرئيسى فى كلا النظامين أوسع من الجناحين الجانبيين بشكل ملحوظ .

أما الترتيب الموجود فى كنيستى الأنبا هدرا والدير المحرق فهو مختلف إلى حد ما فإننا نجد فى كنيسة دير الأنبا هدرا أنه بينما يمتد الجناحان الجانبيان بطول الصحن فإن الجناح بالدير المحرق ينقسم فى منتصف المسافة بواسطة عمودين وبذلك يتم تكوين جناحين مربعين ، ويؤدى وضع العمودين فى غرب التقسيم إلى وضع يجعل من الصعب معمارياً اعتبار الجناح الغربى صحناً داخلياً مثل ذلك الموجود بكنيسة الصحاح ، أما الجناحان الجانبيان فى كنيسة الأنبا هدرا فيمتدان بطول الجانبين الشمالى والجنوبى لمجموعة المذابح ، ويتضح لنا أنهما يسمحان بالدخول إلى حجرتين صغيرتين فى طرفيهما البعيدين إلى الشرق ، أما فى الدير المحرق فإن مبنى الكنيسة ينقسم إلى تسعة حجرات بواسطة أربعة دعامات قائمة فى المركز تقريباً متصلة بدعامة أخرى والحوائط الجانبية بواسطة عقود وبذلك تنقسم الكنيسة إلى ثلاثة أقسام عرضية وطولية وبذلك لا نستطيع الحديث عن الصحن والجناحين بالطريقة المعتادة .

أما الكنيسة القديمة بدير القديس أنطونيوس والكنيسة التى تحت الأرض بدير الأنبا بولا ، والكنيسة الأصلية فى دير أبى حنس فهى غير عادية من حيث عدم وجود

أقسام فى الصحن والجناحين وهو ترتيب يعود إلى تكوين كل مبنى ، والكنيسة التى فى دير الأنبا بولا مربعة مما يجعل إضافة الجناحين غير ضرورية ، بينما نجد الكنيستين اللتين فى دير الأنبا أنطونيوس ودير أبو حنس مستطيلتين وضيقتين ، وبذلك فإن إضافة الأعمدة أو الدعائم ستشغل فراغًا محدوداً منذ البداية .

وهناك مجموعة بعيدة تشمل الكنائس الصغرى بأديرة وادى النطرون ولا نجد فيها أقساماً للصحن والجناحين ولكننا وبكل بساطة نجد مقصورة تملأ عرض الكنيسة فى طرفها الغربى . ويعتمد تكوين الكنائس الصغرى بالقصور على مقدار الفراغ الذى تحتله من طابق إلى طابق ، كما هو الحال فى الطابق الثانى من القصر بدير أبى مقار حيث توجد ثلاث كنائس صغيرة محشورة فى المنطقة وعلى جانب واحد من الممر الرئيسى ، ويزيد طول كل منها عن عرضها ، أما فى الطابق الأول فإن الكنيسة الصغيرة التى على اسم العذراء تحتل أحد جانبى الممر ، وصحن هذه الكنيسة واسع وضحل فى نفس الوقت وعلى أية حال فإن هذا الترتيب غير شائع فى الكنائس الصغرى بالقصور .

ونجد فى كنائس الأنبا هدرا والصحاح ، والكنيسة الجنوبية فى باويط حنْية فى الطرف الغربى للصحن ، وتتخذ الحنية فى كل حالة شكل المستطيل ، ونجد هذه الحنية الغربية فى العمارة غير الديرية [11] وتتخذ أحياناً شكل تجويف نصف دائرى ، أما الحنيات التى فى الحوائط الشمالية والجنوبية بالكنائس فهى من المعالم الشائعة ، بالرغم من أن عددها وموقعها يختلف من كنيسة إلى كنيسة .

الخورس :

من المعالم الشائعة فى مجموعة أديرة وادى النطرون ويتخذ شكل بهو محورى شرق الصحن وينفصل عنه إما بواسطة حائط ينفتح منه باب واحد فى الوسط (كنيسة العذراء بدير السريان) أو بواسطة حامل أيقونات أقل صلابة له بابان ينفتح كل منهما على جناح جانبى ، وتفسح بعض الكنائس الصغيرة كذلك مكانًا لإقامة الخورس .

وفى خارج مجموعة وادى النطرون فإن الكنيسة الديرية الوحيدة التى بها خورس هى الكنيسة التى بدير الأنبا أنطونيوس بالرغم من اعتباره جزءًا من الهيكل فى بعض الأحيان [12] وهو منفصل عن الصحن بواسطة دعامتين عريضتين بارزتين من الحائطين

الشمالى والجنوبى ، أما الخورس الموجود حاليًا بكنيسة الدير الأبيض والخورس الموجود أيضًا بكنيسة الدير الأحمر فإنهما إضافتان حديثتان .

الهيكل :

يمكن للهيكل فى أبسط أشكاله أن يتكون من غرفة واحدة بها مذبح واحد وهو ترتيب نادر ولكنه يعكس التقليد المبكر ، ويوجد فى جميع كنائس القصور الصغيرة فى أديرة وادى النطرون فيما عدا كنيسة العذراء بدير أبى مقار هيكل واحد مربع الشكل ، بينما يوجد فى الكنيسة التى بدير البكرة حجرة مجوفة كبيرة تمتد شرقًا من جسم الكنيسة أما المقطع الأفقى للكنيسة الجنوبية فى باويط فيوضح لنا أن بها هيكل واحد يمتد بعرض الكنيسة وبه ثلاث حنيات فى الحائط الشرقى – وهو افتراض أيده مونيريه دى فيلار – [١٣] ولسوء الحظ فإن الطبيعة الرديئة للحفائر ورداءة التقرير تجعل من الصعب التأكد مما إذا كان هذا الترتيب غير المعتاد قد تم عرضه بشكل صحيح أم لا ، ومن الممكن تصور أن الحنيتين الصغيرتين الجانبيتين كانتا تخصان حجرتين قائمتين بالعرض ولابد أنهما قد تم فصلهما عن الهيكل الأوسط .

وعلى أية حال فإن الوضع الشائع هو أن مجموعة الهياكل تتكون من ثلاث حجرات على خط واحد فى الطرف الشرقى للكنيسة ، وهذا هو الوضع الموجود فى سيليا (بالكنيستين اللتين هناك) ، ودير البراموس (كنيسة العذراء) ، ودير السريان (كنيسة العذراء) ، والدير المحرق ، ودير الأنبا أنطونيوس ، ودير الأنبا بولا ، ودير الأنبا بيشوى ، وسقارة (الكنيسة الرئيسية) ودير أبى حنس ، وربما أيضًا دير مصطفى كاشف ، ويلاحظ أن الهيكل الأوسط أكبر من الهيكلين الجانبيين ، ولكننا نجد فى دير البراموس أن الهياكل الثلاثة متساوية الحجم ، بينما نجد فى دير السريان أن الهيكل الأوسط مربع فى حين أن الهيكلين الجانبيين مستطيلان ، أما الهيكل الأوسط فى الدير المحرق فهو غير عادى من حيث أنه ليس فقط أكثر اتساعًا ولكنه يمتد إلى الغرب ، مع العلم بأن الحد الغربى هو نفسه بالنسبة للهياكل الثلاثة ويفسر ذلك حقيقة أن الهيكل الأوسط بهذه الكنيسة هو فقط الذى يجرى استخدامه ، والهيكل فى هذه الكنيسة يتميز أيضًا بوجود حنية مربعة عميقة فى داخل الحائط الشرقى السميك ، أما فى ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فإن الهيكل الأوسط مستطيل الشكل والآخران مربعان ،

ويعتبر الهيكل فى هاتين الكنيستين عنصراً واحدًا متصلاً حيث أن الهيكلين الفرعيين عبارة عن عمودين مستطيلين مع اعتبار كل منهما ركيزة للحائط على جانبى الحنية الوسطى مع وجود دعامتين على نفس الخط إلى الغرب ، أما فى الأنبا بيشوى فإن الهيكل الرئيسى كبير ومربع الشكل بينما الهيكلين الجانبيين ضيقان بالرغم من أنهما على نفس العمق .

وإذا نظرنا إلى المسقط الأفقى للكنيسة الرئيسية فى سقارة فإننا سنجد الهيكل الأوسط بها عبارة عن غرفة نصف دائرية فى حين أن الهيكلين الجانبيين مستطيلان وهذا هو النظام الموجود فى دير مصطفى كاشف ، أما الكنيسة الصغرى للعذراء (ست مريم) بدير السريان فإن الهيكل الأوسط بها أكبر قليلاً من الهيكلين الآخرين بسبب الامتداد نحو الشرق والهياكل الثلاثة متصلة ببعضها عن طريق أبواب بصرف النظر عن أن بعض هذه الأبواب مسدود حاليًا والهيكل الأوسط يتميز دائمًا بوجود حنية فى الحائط الشرقى(*) وهى مجوفة وإن كانت أحياناً مربعة أو مستطيلة ومن المعتاد أيضاً وجود هذه الحنية فى الهيكلين الجانبيين إلا أنها غير موجودة فى سقارة وفى دير مصطفى كاشف ، وفى هذه الأيام يجرى استخدام الهياكل الثلاثة بكل كنيسة ، حيث يستخدم الهيكلان الجانبيان فى تذكارات أعياد القديس الذى كرس على اسمه الهيكل المقصود ، أو عندما يقام أكثر من قداس واحد فى اليوم الواحد ، وكل من الهيكلين الجانبيين مزود كذلك بمذبح خاص به ، والاستثناء لهذه القاعدة نجده فى الكنيسة التى فى الدير المحرق حيث أن الهيكل الأوسط هو الهيكل الوحيد المستخدم ، وهناك بعض الشك حول ما إذا كان استخدام الهيكلين الجانبيين قد تم ترتيبه حديثًا بشكل نسبى ، وإن العادة الشائعة قد جرت باستخدامهما لأغراض حفظ الملابس الكهنوتية وأدوات الخدمة فإن الأول منهما يستخدم لتجهيز وتخزين المواد المستخدمة فى الخدمة بينما يستخدم الثانى لحفظ الملابس .

وهناك ترتيب للهيكل الثالث يعرف باسم Trefoil(**) وأفضل مثال له موجود بكنائس الدير الأبيض ، والدير الأحمر ودندرة ، وفى هذا الترتيب يتخذ الهيكل الأوسط

(*) تسمى الشرقية وبها منظر ضخم للسيد المسيح جالساً على العرش وهى أساسية فى عمارة جميع الكنائس . (المترجم) .

(**) عائلة النباتات التى تتفرع ورقتها إلى ثلاث وريقات وتسمى Trifolium مثل البرسيم . (المترجم).

وضعه المعتاد ولكن الهيكلين الجانبيين يقعان فى اتجاه الغرب أمام القسم الأوسط ويواجهان المربع الأوسط ، والأقسام الثلاثة بأديرة الأبيض والأحمر ودندرة ذات شكل نصف دائرى والفارق الوحيد هو أن الهيكل الأوسط منفصل عن الهيكلين الآخرين بواسطة اثنين من الممرات الضيقة ، ويوجد نفس الترتيب الأساسى بكنيستى دير الأنبا هدرا والصحاح ولكن فى كلتا الحالتين نجد محيط الأقسام الثلاثة مربعًا أكثر منه نصف دائرى وبالإضافة إلى ذلك فإنه بالرغم من أن القسم الأوسط يقابل الحائط الشرقى فإننا نجد فى الأنبا هدرا أنه يمتد غربًا ليترك مكاناً لحجرة أخرى خلفه وحجرتين أخريين على الجانبين .

ويوجد بكنيسة دير أبى مقار حاليًا هيكلان من الواضح أنهما عبارة عن بقايا متقلصة من المبنى الأصلى ، ويؤيد هوايت الرأى القائل بأنه كان هناك فى الماضى أربعة هياكل على خط واحد فى الطرف الشرقى للمبنى ، (١٤) وهذا الترتيب نفسه متأخر نسبيًا (القرن الثانى عشر) ومن المؤكد أنه تطوير لترتيب أسبق وأبسط .

المبانى الملحقة :

توجد هذه المبانى فى الطرف الشرقى عند وجود حجرات إضافية ، ففى الدير الأبيض هناك ثلاث حجرات شمال وجنوب المحراب الأوسط ،اثنتان منهما جنوبياً والثالثة شمالاً ، والحجرة التى فى الشمال مربعة وتشتمل على مدخل إلى الجبانة كما تتيح الوصول إلى سلم حجرى يقود إلى الشرفة العليا التى فوق الجناح الشمالى ، أما عن الحجرتين اللتين فى الجنوب فنجد أن إحداهما مستطيلة الشكل وبها المعمودية بينما الأخرى دائرية وبها حنيات فى الجدران ، وهناك إلى الغرب من هذه الحجرة الدائرية حجرة مستطيلة منقسمة إلى حجرتين بواسطة دعائم بارزة ، أما الصالة الجنوبية المستطيلة فإنها تتضمن حجرات فى طرفيها الشرقى والغربى ، والأخيرة منها وهى التى يتم الدخول إليها عن طريق الباب الثانوى الذى فى الحائط الغربى فقد أعيد بناؤها فى عصر محمد على (١٨٠٧ - ١٨٤٨) أما الأولى فما زالت على حالتها الأصلية ويتم الدخول إليها من القاعة الجنوبية ، أما فى الدير الآخر وفى دندرة فإن ترتيب الحجرات المحيطة بالهيكل أكثر بساطة حيث يشتمل على حجرتين على شكل حرف «L» المقلوب وتتصلان بالجناحين الجانبيين .

وكما ذكرنا منذ قليل فإن الكنيسة التى فى دير الأنبا هدرا غير عادية من حيث أن الهيكل ممتد غربًا وقد أفسح مكانًا لوضع حجرة خلف المربع الأوسط تتصل بالهيكل عن طريق نافذة ، وتوجد أيضًا حجرة مستطيلة الشكل إلى الجنوب وحجرة مماثلة إلى شمال الهيكل ، وهاتان الحجرتان المستطيلتان تتصلان بالجناحين الشمالى والجنوبى بواسطة بابين ، كما يوجد أيضًا باب بالحجرة يقود إلى القسم الجنوبى من الهيكل ، وهناك حجرتان منفصلتان عند الطرفين الشرقيين للجناحين الجانبيين ، أما فى كنيسة الصحاح فإن هناك حجرتان طويلتان مستطيلتا الشكل عند طرفى الجناحين الشمالى والجنوبى وتمتدان بطول مجموعة الهياكل ، وقد بنيت حجرتان صغيرتان مربعتا الشكل مقابل الحائط الشرقى للكنيسة وتقودان إلى الهيكل مباشرة ، ولكن بينما تتصل الحجرة الشمالية بالمربع الأوسط فإن الحجرة الجنوبية تقود إلى القسمين الأوسط والجنوبى من الشكل الثلاثى الذى يشبه ورقة نبات البرسيم trefoil System ، وتوجد فى الطرف الغربى للجناح الجنوبى حجرة بها سلم حجرى بينما تشغل بقية القسم الغربى حجرة ذات شكل غير منتظم .

II الأصول الاحتمالية لنوعيات المساقط الأفقية :

إن نوعيات المساقط الأفقية تقبل التقسيم أساسيًا إلى ثلاث مجموعات من حيث التفرقة بين مقاييسها الطولية والعرضية :

(أ) يزيد الطول على العرض بنسبة ٢ : ١ أو أكثر : سيليا (الكنيسة الشرقية) ، والدير الأبيض والدير الأحمر ، ودير أبو حنس ، وسقارة (الكنيسة الرئيسية) ، ودير الأنبا أنطونيوس ، ودير الأنبا بيشوى (تجديد افتراضى) ، ودير السريان(كنيسة العذراء) ودير البراموس (كنيسة العذراء)

(ب) يستمر الطول زائدًا عن العرض ولكن ليس بنفس النسبة : سيليا (الكنيسة الغربية) ، والصحاح ، والأنبا هدرا ، وباويط (الكنيسة الجنوبية) والدير المحرق ، ودير الأنبا بولا .

(جـ) يتساوى الطول مع العرض فى الكنائس الصغرى بأديرة وادى النطرون ومصطفى كاشف .

أما المعيار الذى بنينا عليه هذه القاعدة فهو معيار صناعى من حيث أنه لا يهتم بالترتيب الزمنى ولكنه يجمع ما بين المبانى بصرف النظر عن الفترات التاريخية التى أقيمت خلالها ، ذلك لأن التقسيم الزمنى صعب بكافة المقاييس ، لأن التواريخ الدقيقة للإنشاء يصعب تثبيتها ، ولكن القصور النسبى للمبانى التى تعود إلى فترة زمنية معينة قد يجعل مثل هذا التصنيف محدود القيمة فى تحديد تطور نوعية المسقط الأفقى ، ونحن نستخدم التقسيم القائم على أساس الشكل الإجمالى للكنائس لأن العوامل المؤثرة فى ذلك تظل متشابهة بصرف النظر عن الفترة الزمنية ، ولذلك فإننا نحتاج إلى البحث عن الأصول المتشابهة للطرازين الأساسيين للكنائس التى أعطيناها الاصطلاحين المبسطين (طويل) ، (وقصير) [١٥] وقد يبدو تطور عمارة الكنيسة المسيحية المبكرة سهل التصوير ، ففى عصر الاضطهاد والتعصب كان أعضاء العقيدة المحظورة يجتمعون سراً فى المنازل المستخدمة أو غيرها من الأماكن التى لا تثير الشك[١٦] والمثال الذى يوضح لنا هذا الشكل البدائي من الكنائس المنزلية قد جرى اكتشافه فى البقعة المسماة دورا يوروبوس Dura Europos على نهر الفرات والتى يعود تاريخها إلى سنة ٢٣٠ م [١٧] وقد تزامنت حرية الكنيسة والتخلص من الحاجة إلى التخفى مع الاعتراف بالمسيحية كدين رسمى ، مما كشف عن الحاجة إلى شكل جديد من العمارة يستطيع استيعاب الجموع الغفيرة من المصلين ، ولتوفير هذه الحاجة اتجه المعماريون إلى قاعة البازيليكا المستطيلة فى المبانى الرومانية لعمل التخطيط الأساسى ، وهذا هو الموجز المبسط للتطور الذى وصفناه ، وهذا التطور من استخدام المبانى المنزلية إلى إنشاء مبنى مصمم خصيصاً لغرض العبادة المسيحية لم يتوقف ، أما التبسيط الشديد فيأتى أساساً باستخدام اصطلاح «بازيليكا» لوصف مظاهر العمارة الجديدة المستخدمة فى الكنائس ، وفى البداية نقول أن تعريف النموذج الأصلى المستخدم قبل العصر المسيحى مازال موضع جدال [١٨] وأن تطبيق اصطلاح لم نتأكد من معناه العلمانى على العمارة المسيحية لابد وأن يؤدى إلى الارتباك ، ويحس بيركنز بالألم وهو يحدد لنا كيفية أن تطبيق اصطلاح بازيليكا المقبول اليوم كان يحمل اختلافات عديدة من حيث التفاصيل [١٩] بل إن الرسوم التخطيطية للكنائس منذ أيام قسطنطين تكشف عن وجود خلافات ملحوظة [٢٠] وأصبحت هذه الفترة من الميوعة المعمارية التى نراها قرينة عدم الاستقرار المذهبى المعاصر تتجه نحو نهايتها مع نهاية القرن الرابع الميلادى وبدأ ظهور الأشكال الموحدة للمبانى المخصصة لأغراض

العبادة[٢١] وقد صاحب هذه الحركة الدائرية المتجهة نحو التماثل أو كان موازيًا لها اختلاف المفاهيم الطقسية التى تطورت خلال تلك الفترة من منطقة إلى أخرى مع بقاء المفاهيم الأقدم ، مما كان له أثر فى تشكيل التقاليد المعمارية المحلية التى صارت معروفة خارج النطاق المباشر للتأثير اليونانى الرومانى، وساعدت على ظهور طراز مختلط فى بناء الكنائس ، [٢٢] ونجد أمثلة لهذه العملية فى كنائس سوريا وبلاد ما بين النهرين على وجه الخصوص . [٢٣]

أما فيما يخص مصر فإن أية محاولة لمتابعة تطور عمارتها الكنسية تواجه المتاعب بسبب الافتقار الكامل للمادة التى ترجع إلى بداية المسيحية ، وعلى أية حال فإننا نجد لدى مصر نموذجًا للكنيسة الصغيرة المنزلية الأولية كما وجدت فى دورا Dura والمبنى المقصود هنا موجود فى الواحة البحرية وهو يتخذ شكل منزل تحول إلى كنيسة ، وهو يتكون من غرفة مربعة صغيرة فى الجانب الشرقى وبها مذبح ويتصل بها من ناحية الشمال ملحق وحجرتين جانبيتين فى الناحية الغربية يتخذ محورهما اتجاه الشمال – الجنوب ، أما الحجرة التى فى أقصى الغرب فإن عرضها يساوى ضعف عرض الحجرة الأخرى ويفصل بين الحجرتين حائط بارز فى نقطتين ، وتوجد ثلاثة أبواب تقع جميعها فى الحائط الجنوبى للمبنى [٢٤] وعلى الزائر أن يكون حرًا عند استخدام هذه الكنيسة الصغيرة كدليل لأنه من الصعب تحديد تاريخها بدقة ، ولكنها مازالت هى النموذج الوحيد من نوعه الذى اكتشف فى مصر ، وهناك أسباب وجيهة للظن بأنه يسبق زمنيًا الكنيسة التى اكتشفت فى نفس البقعة مصادفة ، [٢٥] والتى يرجع الدكتور أحمد فخرى تاريخها إلى أواخر القرن الرابع أو إلى أواسط القرن الخامس ، أما مجموعة المبانى التى تنتمى إليها هذه الكنيسة الصغيرة فإنه يعود بتاريخها إلى القرن الثانى [٢٦] بالرغم من أن الأسباب التى تدفعه إلى ذلك غير واضحة ، ولاشك أن الحاجة لمثل هذه الكنيسة المنزلية الصغيرة قد اختفت مع إقامة المبانى الأكبر وأصبحت الكنيسة الصغيرة تستخدم للعبادة الخاصة تؤدى دور الكنيسة فى نفس الوقت الذى نتوقع فيه الكشف عن نماذج أخرى ، ولذلك فإنها تمثل مرحلة مبكرة فى تطور العمارة الكنسية ، ومن المؤكد أنها أقدم كنيسة وجدناها فى مصر ، بالرغم من أن التاريخ المقترح لها سابق لأوانه .

ولكن هل تُعتبر هذه الكنيسة المنزلية الصغيرة تصويرًا دقيقًا لعادات المسيحيين الأوائل ، وذريعة معمارية قصيرة الأجل تظهر منعزلة تمامًا عما جاء بعدها ، وهل يمكن القول بأنها تمثل حلقة فى سلسلة تطور العمارة الكنسية ؟

لقد ذكرنا منذ قليل كيف تم قبول التطور من الكنيسة المنزلية الصغيرة وصولاً إلى الطراز البازيليكي للكنائس ، وتعتبر القفزة المعمارية التي تمت بهذا الانتقال واسعة بشكل يثير القلق ، كما يعتبر شكل المباني الأثرية في أديرة القديس مينا ، والدير الأبيض ، والدير الأحمر وهيرموبوليس فجائيًا بشكل يجعل الباحث يشعر بسعادة غامرة ، هل هذا جزء من التبسيط المبالغ فيه ؟ ألم يكن هناك طراز انتقالي للمباني ؟ لقد قام التطور من الكنيسة المنزلية الصغيرة إلى الطراز البازيليكي على أساس الافتراض بأن حرية الكنيسة قد أتاحت للأعداد الكبيرة من المسيحيين الحصول على مبانٍ كنسية واسعة تضمهم ، ولابد أن هذا الموقف المتغير قد سمح بحدوث تطورات معمارية متقدمة كانت التطورات الطقسية تتطلبها ، ولكن هل نستطيع القول بأن الظروف كانت واحدة في كافة المواضع ؟ لاشك أن جموع المصلين في المدن الكبيرة كانت كبيرة وقد انعكس ذلك على حجم الكنائس ، ومن المؤكد أن الإسكندرية تفاخر بوجود العديد من النماذج الرائعة رغم أننا لا نجد اليوم إلا كنائس دير مارمينا للدلالة على الشكل الذي كانت عليه هذه الكنائس ، ولكن ماذا عن الموقف خارج المجتمعات الهلنستية ؟ أو حيث كانت أعداد المسيحيين لا تكفي لتبرير بناء الكنائس البازيليكية ، وكان العنصر المسيحي في مصر عند بداية القرن الرابع الميلادي مازال محصوراً في غير المصريين إلى حد كبير (٢٧) ولكن ابتداء من ذلك التاريخ فصاعداً بدأت المسيحية تتغلغل سريعاً بين السكان الأصليين كما هو واضح من انتشار الحركة الديرية ، وكما يتضح لنا من الآثار فإن لدينا مائة عام من الصمت منذ الوقت الذي لم تعد فيه الضرورة تستدعي التحفظ إزاء ما يدين به الفرد ، ومن المحتمل زيادة الطلب على توفير أماكن عامة للعبادة خلال تلك الفترة ، بالرغم من عدم الحاجة إلى إقامة عدد كبير من نوعية كنائس سوهاج أو كاتدرائية هرموبوليس ، ومن المعقول استخدام نسخ مكبرة من نوعية الكنائس المنزلية ، في شكل مبانٍ متواضعة ، ولذلك فإنها لم يكتب لها البقاء سوى في المناطق النائية وبالرغم من أن أماكن العبادة العامة في مقابر البجوات تمثل طرازاً انتقاليًا يحمل نفس الملامح الأساسية للهيكل والصحن هناك ينقسم إلى قسمين بواسطة صفين من الأعمدة ، (٢٨) وهذه الكنائس الصغيرة إما مربعة الشكل أو أن طولها يزيد قليلاً على عرضها ، ويشبه ذلك أيضاً كنيستان من كنائس القاهرة القديمة هما كنيسة مارمينا (٢٩) ، ومغارة أبي سرجة (٣٠) من حيث الأبعاد المربعة بالرغم من أن المحراب في كنيسة أبي سرجة يبرز من الحائط الشرقي للكنيسة ،

وقد تعرضت هاتان الكنيستان فيما بعد للتجديدات ولكن بدون التعرض للتخطيط الأصلى بالتغيير .

وأقرب شبيه لكنائس المنازل الصغرى بالواحات البحرية هو الكنائس الصغرى بوادى النطرون التى تتكون أساسياً من نفس العنصرين أى الهيكل والصحن ، وينقسم الصحن عرضياً إلى قسمين ، القسم الشرقى من الكنائس فى وادى النطرون هو الخورس ، وتقع مداخل هذه الكنائس فى الجانب الجنوبى كما هو الحال بالواحة البحرية ، ويقع المحور الرئيسى للقسم الذى يمثل الصحن باتجاه الشمال - الجنوب ، وهناك فاصل زمنى كبير بين الكنائس المنزلية الصغرى وكنائس وادى النطرون وأقدم نموذج على النوعية الأخيرة كنيسة الست مريم بدير السريان ، التى من المحتمل أن يعود تاريخها إلى القرن التاسع ، [٣١] ولا نتوقع أن يكون لجميع الكنائس المنزلية الصغرى نفس الشكل الذى نعرفه وأن بعض العناصر مثل الهيكل الثلاثى لابد وأن تشكل تطوراً حديثًا ، وتوحى بساطة طراز المسقط الأفقى بما فيه القسم الذى يمتد إلى الهيكل والصحن والتقسيمات المربعة ، بأن كنائس وادى النطرون تمثل تقليداً وطنياً قديماً ممثلاً فى شكله الابتدائى فى الكنيسة المنزلية بالواحة البحرية ، وفى كلتا الحالتين نجد الوظيفة واحدة ونعنى بها إقامة المجموعات الصغيرة من المصلين.

وتوحى لنا فكرة أخرى بأن المسقط الأفقى القصير للكنيسة مأخوذ عن طراز الكنائس الموجودة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين والمعروف باسم تور أبدين tur abdin[٣٢] حيث نجد هنا النموذج واضحًا فى كنائس مارجبريل ، ومار يعقوب ، والهدر ، وكلها مبانٍ بها رواق غربى ، وصحن عرضى وحيد يقع محوره شمال جنوب ، مع هيكل ثلاثى متناسق الترتيب ، وتتضمن الغرفة الوسطى المذبح ، وهناك حائط بارز به ثلاثة أبواب يفصل الهيكل عن الصحن ، ويذكر كروثيمر أن المسقط الأفقى للكنائس فى سوريا قد انتقل إلى مصر عن طريق جماعات الرهبان القادمين من تور أبدين [٣٣] بالرغم مما يبدو لنا من أنه يفكر أساساً فى الكنائس الأطول ويتخذ من كنيسة دير أبى حنس نموذجًا لها ، ويعتبر مونيريه دى فيلار تور أبدين أيضاً مصدراً للمسقط الأفقى القصير المستخدم فى بناء الكنائس [٣٤] ويعود به إلى كنيسة القديس يوحنا فى أورشليم (٤٥٠-٤٦٠م) ثم إلى كنيسة العذراء (٧٠٠م) ثم إلى كنيسة مار يعقوب التى من طراز تور أبدين القديمة ويذكر هوايت كنيسة مار يعقوب على أنها النموذج الأصلى المتاح . [٣٥]

أما التشابه بين الكنائس السورية والمصرية فلا يمكن إغفاله ولكن هناك أيضًا اختلافات ملحوظة ، ومنها على وجه الخصوص أن الكنائس المصرية لا يوجد بها الرواق الغربى الذى يُعتبر من المعالم الشائعة فى كنائس تور أبدين ، وكذلك فإن مبنى كنائس وادى النطرون ينقسم عرضيًا على العكس من الصحن فى كنائس النموذج السورى فإنه يعتبر عنصراً وحيداً .

أما وجود الرواق فهو يعنى أن المدخل موجود فى هذا الجانب من المبنى بينما نجد أن جسم الكنيسة فى الطراز المصرى يتم الوصول إليه من الجنوب ، وبالإضافة إلى ذلك فإن المحراب فى كنيسة مار يعقوب يبرز من الحائط الشرقى بالرغم من أن هذا يمثل فى حد ذاته نقطة ليست لها أهمية كبيرة ، ومن السهل شرح نقاط الاختلاف هذه بوصفها اختلافات محلية على أساس فكرة شائعة ومن المؤكد أن فكرة تور أبدين يسهل تقديرها زمنيًا ، إن قضية الكنيسة المنزلية الصغيرة تعانى أساسًا من غياب الآثار القديمة الخاصة بالفترة الانتقالية أى القرن الرابع وتعتمد كثيراً على مقارنتها بالمبانى الأحدث التى نفترض أنها تمثل النماذج الأصلية للطراز المطلوب ، وهى تفترض أن الأوضاع فى مصر خلال القرن الرابع كانت تستدعى توافر أماكن عامة للعبادة بخلاف تطوير المبانى البازيليكية ، وهى تفترض أيضًا أن المعماريين خلال هذه الفترة المبكرة قد تحولوا إلى شكل المبانى الوطنية التقليدية وقاموا بتطويرها حسب الحاجة ، أما عن المبانى الديرية ذاتها فمن المعروف أن التجمعات الرهبانية فى نيتريا والأسقيط وسيليا لديها كنائس تعود إلى تاريخها القديم أى ما قبل نهاية القرن الرابع،[٣٦] ولا بد أن هذه الكنائس من النوعية البدائية وقد استخدمت فى بنائها أبسط مواد البناء ولن نندهش ونحن نعلم أنها قد اندثرت جميعها ، ويمكن افتراض أن التخطيط الداخلى لهذه المبانى كان بسيطًا مثل مبانيها وقد ارتكز على القسم الأساسى من الهيكل وقسم المصلين وهذا هو ما وجدناه فى الكنائس المنزلية الصغيرة ، ولابد لنا ونحن نساند هذه الفكرة أن نتذكر وجهة نظر سترزيجوسكى القائلة بأن الفن المسيحى فى الشرق قد تطور طبقًا للخطوط الوطنية حتى سنة ٤٠٠ للميلاد [٣٧] وأن نتذكر أيضًا تأكيد بيركنز على أن العمارة الشائعة فى كنائس سوريا خلال القرن الرابع هى التطور الصريح للكنيسة المنزلية الصغيرة من طراز دورا [٣٨] ولابد أن هذه العملية قد تكررت فى مصر .

ولسنا على يقين تام من أن الكنائس المستطيلة كانت موجودة إلى جانب أى طراز انتقالى آخر خاصة فى المدن الكبرى ، ولابد أن التطور كانت له علاقة بالجانب الوطنى ،

أما توحيد الطقوس الذى يسمح بالاختلافات الإقليمية فإنه يعنى أن الطراز الجيد من الكنائس يحتم استخدام الشكل المستطيل ، أما الطرف الشرقى للمبنى الذى كان مجاوراً للهيكل فقد كان بالضرورة ثابتًا مما جعل الامتداد العرضى للصحن مستحيلاً ، وعلى ذلك فقد اعتمد التحرك غربًا على المصممين المعماريين وبذلك فإن التخطيط الشامل كان مقرراً بشكل مسبق ، ولكن ترتيب العناصر الضرورية كان قابلا لإدخال اختلافات عديدة داخل هذا الإطار. [٣٩]

ونشك فى فكرة قيام التقاليد المعمارية الوثنية بممارسة أى دور فى تقرير شكل الكنائس على الأقل فيما يخص مصر[٤٠] (*) أما عن حدوث هذا الوضع فى سوريا فقد ناقشه المؤرخ الإنجليزى بتلر [٤١] الذى رسم نقاط التشابه الواضحة فى العلاقة بين معابد نباتا القديمة والكنائس الأولى خاصة فيما يتعلق بترتيب الهيكل ، كما كانت هناك أيضًا علاقة افتراضية بين كنائس تورأبدين الأبرشية وبين القصور والمعابد التى أقامها الحيثيون[٤٢] ومن الصعب أن نجد دلائل على الممارسات المعمارية المصرية القديمة فى المساقط الأفقية للكنائس ، وينكر كروثيمر أية علاقة بين تخطيط الكنيسة المسيحية والنماذج الوثنية القديمة ، [٤٣] بالرغم من أنه يناقض نفسه فى النهاية بإعلان موافقته على إمكانية تطبيق نماذج معابد نباتا ، [٤٤] وهناك مؤرخون آخرون مثل بدوى[٤٥] ودى بورجيه [٤٦] يؤيدون القول بأثر المعبد المصرى القديم ، والعمارة الجنائزية المصرية القديمة على الرسوم التخطيطية للكنائس القديمة ، وهناك دليل قوى يؤيد فكرتهم ويتمثل فى أن المسيحيين الأوائل استخدموا المعابد كأماكن للعبادة ولكن هذه المعابد كوحدات معمارية لم تتعدل لكى تتحول إلى كنائس واقتصرت على أداء دورها الضرورى كما هو الحال فى المعبد الصغير فى دير المدينة [٤٧] ويتميز تخطيط المعبد بأنه يتشابه مع التخطيط الحالى للكنيسة من حيث المحور الطولى ، والتقسيم

(*) هذا الكلام لا يتفق مع ما ذكره المؤلف من قبل ولا يمكن الشك فى أن تخطيط الكنيسة القبطية يماثل تخطيط المعبد الفرعونى من حيث الأقسام الثلاثة الرئيسية وهى الهيكل ، وصحن الكنيسة ، والمدخل وهكذا نقول أن معمار الكنيسة القبطية ليس تطبيقاً لنظام البازيليكا الرومانية ولكنه التزام بالتراث الوطنى لأن الله لم يلزم كنيسته بطراز معمارى معين بل انصب الاهتمام على البناء الروحى ، ويؤيد ذلك المؤرخ بتلر فى مقدمة الجزء الأول من كتابه : الكنائس القبطية القديمة فى مصر – الذى قدمنا ترجمته سنة ١٩٩٣ ضمن سلسلة الألف كتاب الثانى (انظر أيضًا : القمص تادرس يعقوب ملطى – الكنيسة بيت الله – ص ص ٦٦ – ٦٨) . (المترجم)

الثلاثي أي الهيكل (قدس الأقداس) ، والخورس (الردهة) ، والصحن (القاعة الكبرى) ، ولكنه في شكله العمومي الذي تطور به عن المعبد الفرعوني غير مناسب لاحتياجات العقيدة الجديدة ،كما كان الحال في معبد نباتا البسيط ، وقد أدت الاحتياجات الطقسية للعقيدة المسيحية إلى اعتبار تخطيط المعبد الفرعوني محدود الفائدة (٤٨) إن الطابع الغامض للعبادة في المعبد المصري يتعارض بشكل مباشر مع حياة الشركة المسيحية وبالتالي فإن المعبد الذي شيد لخدمة العبادة الأولى لا يوفي بمتطلبات العبادة الثانية وأن التعامل مع النماذج المبكرة من الكنائس المستطيلة كوحدة معمارية عندما نبحث عن المؤثرات المحتملة يمثل خطأ في حد ذاته ، لأن ذلك يشير إلى أن هناك اندماج معماري ، وعلى ذلك فإن الصحن البازيليكي في كنائس الدير الأبيض ، وربما الدير الأحمر أيضاً ، (يعود بناؤهما إلى سنة ٤٤٠ للميلاد) (٤٩) وكذلك دندرة بأروقتها الداخلية والخارجية لها علاقة واضحة بالكاتدرائية التي في هيرموبوليس والتي بدورها لابد وأن تمثل تطويراً لطراز مباني بحر إيجة الموجود بكنيسة دير مار مينا (٥٠) إن ترتيب ورقة النبات الثلاثية في بناء الهياكل من ناحية أخرى والذي يبدو أقل تماسكاً من الناحية الشكلية يبدو وكأنه مأخوذ عن عمارة القصور السورية (٥١) وبالرغم من الاستخدام المزدوج للقاعات التي من الطراز البازيليكي والهيكل الثلاثي الحجرات على شكل ورقة النبات فإننا نجد ذلك اصطلاحاً مناسباً للمباني المصرية أما من الناحية الزمنية فإن طراز كنيسة نولا (نابلس) كما أعيد بناؤه بناء على الوصف الذي أورده باولينوس يعتبر أقدم نموذج للطراز المركب (٤٠١ - ٤٠٣ للميلاد) (٥٢) وترتيب ورقة النبات الثلاثية مختلف تماماً عن الطراز المصري / السوري ، كما أن العينة التي تنسب إلى نولا هي العينة الوحيدة في المنطقة ، وعندما نقارنها باستخداماتها الكثيرة في شمال إفريقيا بالإضافة إلى النماذج المصرية السورية (٥٣) فإن كروثيمر يميل إلى اعتبار شمال أفريقيا مصدراً لهذا الطراز (٥٤) ولكن التسلسل التاريخي للآثار التي تكشف استخدام ورقة النبات الثلاثية وحقيقة أن مجموعة النماذج المصرية السورية تنتمي إليها بشكل واضح ، يؤيد فكرة انتشار هذا الطراز من الشرق وليس من الغرب ، أما الاقتراح الخاص بأن أصول طراز ورقة النبات الثلاثية تعود إلى المعابد والمقابر المحفورة في الصخر من الدولة الوسطى والدولة الحديثة مع طراز انتقالي نراه في المقابر اليونانية الرومانية بالإسكندرية فهو اقتراح غير مقنع (٥٥) وتكفي نظرة عاجلة إلى النماذج المقترحة لبيان كيف أن التشابه ضئيل وسطحي ، ويظهر الهيكل الثلاثي

مرة أخرى فى كنيستى الأنبا هدرا والصحاح ، وتعود هاتان الكنيستان اللتان أعيد بناؤهما إلى القرن العاشر تقريبًا (٥٦) وهنا نجد أيضًا تأثير ما بين النهرين واضحًا(٥٧) وهذا التأثير يظهر الآن فى تخطيط مبني الكنيسة ، ويمثل تخطيط كنيسة القلعة التى فى ديار بكر على وجه الخصوص نموذجاً واضحاً (٥٨) ونجد ترتيب اتصال الحجرة الوسطى من مجموعة الهيكل بحجرة أخرى خلفية عن طريق شباك موجوداً فى كنيسة دير الزعفران (٥٩) .

ويذكر مونيريه دى فيلار أيضًا أن كنيستى العذراء بدير المجمع ودير السريان أيضًا تمثلان نموذجين لنظام الهيكل الذى على شكل ورقة النبات الثلاثية (٦٠) ومن الصعب قبول ذلك فيما يتعلق بالتخطيط الأرضي ويبدو أن ما يتخذه كعنصرين من الشمال والجنوب فى كلتا الحالتين ليس إلا جزءاً من الخورس العمودى على المحور ، وفى الرسم الذى أورده عن تخطيط كنيسة دير المجمع يفترض وجود حجرتين جانبيتين مستطيلتى الشكل على جانبى المحراب الأوسط وقد أُزيلتا حاليًا ، ويبدو أنه من غير المعقول اعتبار أن هاتين الكنيستين تمثلان تطويراً للطراز الثلاثى ، ويتراجع نفس المؤلف أثناء تقييمه للأصول الممكنة لنوعية تخطيط كنيسة دير السريان ، فلا يتشكك فى أن طراز ما بين النهرين كان هو المصدر(٦١) ولكن فى خلال سنة واحدة من نشر وجهات النظر هذه يقول : «..... إن جميع الأشكال التى نجدها فى دير السريان هى استمرار للنماذج المصرية النقية ونحن لا نرى أى نموذج قد تكون له علاقة أو من أصل يعود إلى منطقة بلاد ما بين النهرين» (٦٢) ثم يقول : «كما أنا لم نسمع أى شيء عن أى كنيسة فى بلاد ما بين النهرين منذ عام ٨٥٠ تمثل نماذج شبيهة بمثيلتها الموجودة فى دير السريان .» (٦٣) وقد توصل فى النهاية إلى النتيجة التالية : «... وهذا يبين ... أننا نتحدث عن مصادر أصلية ، وعلى أية حال فلا بد لنا من البحث عن أى مصدر أو منبع يكشف لنا تأثيرات كنائس شمال منطقة ما بين النهرين.»(٦٤)

ويبدو كما لو أن فكرته الأخيرة هى الأكثر جاذبية ، حيث يشير إلى أن الكنائس الديرية فى تور أبدين التى لا يتوفر فيها الصحن والخورس بشكلهما الصحيح ، ليس من السهل اعتبارها نماذج أصلية ، ومن الناحية الأخرى فإن كنائس الإيبارشيات فى نفس المنطقة والبقايا التى فى سوريا وما بين النهرين ، والتى لها نفس الشكل الطولى لا تتشابه كذلك من حيث غياب المحراب والخورس ، وشكل الهيكل الشائع كمحراب مركزى وعلى جانبيه حجرتان مربعتا الشكل (٦٥) بالمقارنة مع الحجرة الوسطى بدير السريان مع اتخاذ الحجرتين الجانبيتين شكلاً مستطيلاً ، وقد تكرر الطراز السريانى

(أواسط القرن التاسع) [٦٦] فى دير البراموس حسب الحاجة وربما أيضًا فى دير الأنبا بيشوى ويظهر هذا الطراز من الكنائس الديرية على أنه ابتكار مصرى يتميز بمجموعة الهياكل التى تشبه تور أبدين ولكن مرتبطا بالعناصر ذات الشكل الذى لا يوجد له مثيل فى أى مكان آخر .

ونفس الكلام يقال عن الكنيسة القديمة بدير القديس أنطونيوس والكنيسة التى تحت الأرض فى دير الأنبا بولا ، وكذلك كنيسة العذراء بالدير المحرق ، ويأخذ تخطيط الكنيسة الأخيرة شكلاً انتقاليًا لا ينتمى إلى طراز الكنائس المربعة الصغرى ، ولا للمجموعة ذات الشكل المستطيل ، لأنه يرتبط بالتخطيط المربع لجسم الكنيسة ولكن بشكل موسَّع ، ناقصًا الخورس ، مع وجود ثلاثة هياكل على خط واحد فى الطرف الشرقى ، ويشبه ذلك أيضًا جسم الكنيسة ذو التسع تجويفات الذى يمثل حلاً وسطاً بين طراز الكنائس القصيرة التى بدون محراب وبين الكنائس الطويلة ذات القسم الثلاثى ومن الصعب تحديد تاريخ هذه الكنيسة بالرغم من أنها تقوم فى بقعة أقدم ، وربما كانت الكنيسة الحالية تعود إلى القرن الثانى عشر[٦٧] .

وتعتبر الكنيستان الأخريان ضمن الكنائس الانتقالية بوسائل مختلفة ، ونجد أن كنيسة دير الأنبا بولا لها أهمية خاصة من حيث أن تخطيط الكنيسة قد تغير قليلاً منذ إنشائها ، ربما فى القرن الخامس ، [٦٨] ولا توجد أجنحة فى أى من الكنيستين وتنقسمان كلاهما إلى ثلاثة أقسام بواسطة دعائم بارزة من الحوائط الجانبية بالرغم من أن الأقسام التى بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس أكبر مساحة ، ويشكل القسم الشرقى فى كلتا الحالتين ملحقاً يتضمن الخورس والهيكل ، ولا ينفصل الخورس عن الصحن فى أى من الحالتين بالشكل الواضح بالضرورة مع وجود التقسيم العرضى ، وربط الشكل المستطيل للكنيسة بالقسم الداخلى الذى يتخذ شكل الصليب بالكنيسة القصيرة ويبدو ذلك تطوراً مصريًا خاصًا ، ومن جهة أخرى نجد أن الكنيسة الرئيسية فى سقارة تعود إلى الطراز البازيليكى حيث تتميز بصحن رئيسى ، وجناحين ومحراب رئيسى فى الطرف الشرقى ، وتخرج من جانبيها حجرتان مستطيلتان بشكل واضح ، وهى بذلك تماثل تمامًا الكنائس السورية ولكن الاختلافات التى تميِّز الطراز البازيليكى والتى أوردها كروثيمر [٦٩] تتضح ببساطة فى هذا المبنى بإضافة رواقين أحدهما داخلى والآخر خارجى على شكل ردهة فى الجانب الجنوبى وجميعها تكشف عن التأثير الرومانى ويحيط بالرواق الخارجى حائط من الخارج ويتم الدخول إليه عن طريق

باب واحد ، ويمثل ذلك اختلافًا فى حد ذاته وهو شائع فى كنائس جنوب فلسطين(٧٠) ولابد أن البناء الأصلى لهذه الكنيسة يعود إلى نهاية القرن الخامس الميلادى ولكنه خرب جزئياً ليس بعد الفتح العربى بوقت طويل، ثم أعيد بناؤها للمرة الأخيرة فى وقت سابق لسنة ٨٠٠ للميلاد (٧١) .

وقد تركنا الحديث عن الكنيسة الجنوبية فى باويط إلى النهاية لأنها هى أكثر هذه الآثار غرابة ، وتتمثل المشكلة الأساسية كما ذكرنا من قبل فى المدى الذى يصل إليه الباحث فى التأكد من تخطيط المبنى الذى وصل إلينا عن طريق البعثة الفرنسية ، وتساعدنا فى ذلك الصور الفوتوغرافية ولكنها تتغلغل أكثر فيما يطلق عليه اسم الكنيسة الصغرى رقم أ ، التى تقع إلى شمال ما يبدو أنه مركز الكنيسة ، أما جسم الكنيسة نفسه فلا يستحوذ على الانتباه وهو يتخذ شكلاً يمكن أن نطلق عليه (البازيليكا المبتورة) مع وجود صحن رئيسى شديد الاتساع وجناحين جانبيين ضيقين ولكن لا يوجد رواق، أما المداخل فهى فى الطرف الغربى للجانبين الشمالى والجنوبى ، وتظهر الغرابة فى ترتيب طرف المبنى فى الشرق حيث يمتد الهيكل إلى اليمين عبر الكنيسة ويتم الدخول إليه من باب فى حائطه الشمالى ، وهاتان الصفتان نادرتان ، ويذكر مونيريه دى فيلار مثالين آخرين لهذا الهيكل أحدهما فى الجزائر والآخر فى تونس (٧٢) وعلى أية حال فإن المقارنة مع الكنائس ذات الهيكل الوحيد المتسع والمدخل الشمالى نجدها فى كنيسة كيلوسين الصغرى فى محافظة جبل حلاقة فى سوريا ، التى يعود تاريخها إلى ما بين عامى ٥٠٠ – ٥٥٠ للميلاد (٧٣) ويتميز هذا المبنى كذلك بوجود مدخلين شمالى وجنوبى فى جسم الكنيسة كما هو الحال فى باويط والاختلاف الرئيسى الوحيد ما بين المبنيين هو عدم وجود قسم طولى فى الكنيسة الصغرى السورية ، وبالتحديد فإنه من الصعب تحديد الشكل الذى تمثله المبانى التى فى شمال كنيسة باويط بالرغم من أن لها دور مرتبط بالكنيسة ، أما فى كلوسين فإن الباب الشمالى للهيكل يقود إلى حجرة واحدة مربعة الشكل .

وهناك كنيستان سوريتان أخريان فى سبحة وقصر المدخخين لهما نفس تخطيط كنيسة باويط مع اختلافات بسيطة ، ويتصل الهيكل الدائرى فى الكنيسة الأخيرة عن طريق باب فى الحائط الشمالى بحجرة مربعة الشكل تؤدى بدورها إلى حجرة أخرى تمتد بطول الكنيسة تشبه تلك الممتدة بطول القاعة الجنوبية بالدير الأبيض ، ولدينا فى قصر المدخخين هيكل وحيد بعرض الكنسية ولكن من السهل الوصول إلى الحجرة الشمالية من خلال باب فى جسم الكنيسة.(٧٤)

وتعود أهمية هذه الكنائس السورية إلى أنها تفسر لنا طراز كنيسة باويط وبالرغم من أنه طراز نادر إلا أن هناك فى المنطقة نماذج مماثلة له من المعروف أنها قد أثرت فى العمارة الكنسية المصرية من نواحٍ أخرى ، ولذلك فإنها تقدم لنا نماذج أصلية أكثر قربًا من النماذج الأفريقية .

ملخص لطرازات تخطيط الكنائس :

ليس هناك نموذج حقيقى فى عمارة الكنائس الديرية يشبه البازيليكا فى شكلها الخالص أى البناء المستطيل الشكل الذى يشمل قسمًا ثلاثيًا مستطيلاً وحنية نصف دائرية فى نهاية محوره الرئيسى ، لأن كافة الكنائس المستطيلة الشكل تتضمن اختلافات عن هذه الفكرة : وبإضافة عناصر مثل الرواق الداخلى والرواق الخارجى ، والردهة وكذلك الخورس فى النماذج الحديثة ، وأيضًا ترتيب مجموعة الهياكل ، ومرة أخرى فإننا نجد الكنائس الحديثة تتضمن كثرة فى عدد الهياكل ، وكذلك بعض التعديلات فى ترتيب الصحن والأجنحة الجانبية ، والتغاضى عن إجراء أية تقسيمات فى جسم الكنيسة ، وإضافة بعض الحجرات ، وعدم الالتزام بأية ممارسات نمطية فيما يتعلق بالداخل ، ولذلك فإن أية محاولة لوصف الكنائس الديرية باستخدام اصطلاح واحد مثل أنها بازيليكية بالضرورة ، فإنه يقابل بوجود استثناءات عديدة تقلل من أهميته ، وعندما نهتم بالعدد القليل من الآثار المتاحة للدراسة فإننا سنجد فيها اختلافات تثير العجب ، فإن ما تتجاهله إحدى الكنائس ، تضمه كنيسة أخرى ، وإذا حددنا أحد المعالم فى إحدى الكنائس فإننا نفاجأ بالاختلاف فى أحد المعالم الأخرى ، ولا يوجد طراز محدد ، والتوحيد السائد هو أن الكنائس مستطيلة مع امتداد المحور الرئيسى طوليا من الشرق إلى الغرب وإقامة الهيكل فى الطرف الشرقى .

ويعتبر أصل الكنيسة المستطيلة الشكل هو أول نتائج حرية الكنيسة ونمو العقيدة المسيحية الذى أثر فى شكل جسم الكنيسة ، والنتيجة الثانية هى تطور الطقوس الذى ترتب عليه ظهور مجموعة الهياكل والحجرات المتصلة بها ، وربما كان هذا العامل الثانى هو الذى لعب أكثر الأدوار أهمية ، وسرعان ما استدعت متطلبات الطقوس أن يكون قسم من تخطيط الكنيسة ثابتًا لا يتغير وبذلك يسمح بالامتداد فى اتجاه الغرب .

وبناء على ذلك أصبح الإطار الضرورى للكنيسة هو الذى يسمح بامتداد معين تلقائيًا ومقررًا سلفًا حسب المتطلبات الطقسية ، وأصبحت المكونات الداخلية للعناصر المختلفة وتقاربها من بعضها البعض أكثر قبولاً للاختلافات المحلية حسب طرازات العمارة المختلفة والتقاليد الطقسية من منطقة إلى أخرى ، أما فيما يتعلق بكنائس الأديرة المصرية فإن تطور التخطيط الأساسى يمكن متابعته بالعودة إلى الكنيسة الانتقالية المربعة وصولاً إلى الكنيسة المنزلية الأولية ، وتعكس الترتيبات الداخلية إلى حد ما تعديلات فى الممارسات الهلينستية الرومانية خاصة فى مبانى جسم الكنائس الأقدم ، وإلى حد ما العادات المعمارية فى سوريا وبلاد ما بين النهرين خاصة ما يتعلق بمجموعة الهيكل، وقد تطور أيضًا طراز هجين تمثله كنائس أديرة القديس أنطونيوس ، والأنبا بولا ، والدير المحرق ، وأديرة وادى النطرون وهو طراز مصرى خالص ، ولابد أن العمارة الوثنية فى سوريا وبلاد ما بين النهرين قد لعبت دوراً جزئياً ولكن يمكن القول بأن التقاليد المصرية قبل المسيحية قد امتدت إلى التخطيط الأرضى للكنائس .(*)

III ملاحظات على مشتملات الكنيسة :

سنتعامل أولاً مع كنيسة الدير الأبيض لأن المشكلات التى تكتنف عناصر معينة من هذه الكنيسة تعتمد على شرح هذه المعالم فى أماكن أخرى ، والمعالم موضع التساؤل هى الشرفات العلوية ، والرواق الغربى، والقاعة الجنوبية .

نجد إلى جانب الدير الأبيض بعض معالم كنائس القاهرة (كنائس القديسة بربارة ، وأبو سرجة ، وأبو سيفين، والمعلقة) وهرموبوليس وبعض كنائس النوبة وهى تمتد أيضًا إلى الدير الأحمر (٧٥) وربما إلى دير القديس مينا ، وكنيستى سيليا ، وأرمنت ، وربما أيضًا الكنيسة الرئيسية فى دير إرميا (٧٦) ، بالإضافة إلى ما يذكره أبو صالح عن عدد من الحالات التى يمكن تفسير وجودها بأنها شرفات بما فيها كنيسة دير الأنبا صموئيل بالفيوم والسلالم التى فى الطرف الغربى من كنائس الصحاح والأنبا

(*) سبق لنا فى هامش سابق الرد على هذا الكلام ومؤداه أن الكنيسة المصرية فى تخطيطها الأرضى استمرار لعمارة المعبد الفرعونى مع استبعاد أية إشارات إلى خضوع الكنيسة المصرية للمؤثرات الأجنبية . (المترجم)

هدرا (هذه الأخيرة لم تستكمل) والتى من المحتمل أن تؤدى إلى السطح مع المحافظة على الطراز الأخير فى النوبة .[٧٧]

ومن المتفق عليه أن «التخطيط الأرضى الذى يبيِّن اتساع الصحن عن الجناحين الجانبيين يدل على أن الكنيسة تتضمن شرفات علوية»[٧٨] وقد أطلق هذا التعميم بالنسبة لكنائس النوبة وأن حقيقة دلالة الكنيسة الجنوبية فى باويط على هذه الحالة لا يمكن اعتبارها دليلاً على وجود شرفات ، بالرغم من قيام بعض الأدلة على إمكانية وجود هذه الحالة .

أما خارج مصر فإن بناء الشرفات لم يكن من المعالم الشائعة فى كنائس سوريا وفلسطين (كنائس أورشليم ، وأم السراب)[٧٩] ولكنها لوحظت كثيراً ضمن آثار منطقة البحر الأبيض وشواطئ آسيا الصغرى .[٨٠]

وقد أقيمت الشرفات لاستخدام السيدات من جمهور الحاضرين للصلاة ، ويبدو أن هذه العادة تمثل أحد معالم الكنيسة الشرقية وأن وجود بعض الأمثلة عليها بين الآثار الرومانية يعود إلى التأثير القادم من هذه المنطقة[٨١] وتفسر هذه الوظيفة التقليدية وجود الشرفات فى معظم الكنائس المصرية التى ذكرناها عاليه وهى تتضمن كنائس أو مبانى الإيبارشيات ، مثل قاعة كنيسة مارمينا المخصصة لتموين عموم السكان ، أما عن ظهور الشرفات فى المواقع الديرية بالدير الأبيض ، والدير الأحمر وربما أديرة سيليا ، ودير الأنبا صموئيل وسقارة فإنها تتطلب بعض التحقيق .

ويبدو أمامنا احتمالان : إما أن الكنائس قصد بها أداء الخدمة لجماهير الرهبان وغير الرهبان فى المناطق المحيطة بالأديرة ، أو أن هذه الشرفات كانت لها وظيفة أخرى مختلفة تماماً فى حالة عدم وجود السيدات.

ولا يمكن تصور التفسير الأول فهناك دليل واضح على أن مجتمع الدير الأبيض على سبيل المثال لم يكن مجتمعاً مغلقاً على الرهبان فقط ، وتتضمن حياة الأنبا شنودة عدداً من الأدلة على فتح الكنيسة لعامة الناس فى أيام السبت والأحد ،[٨٢] وهناك أيضاً الدعوة المعروفة من الأنبا شنودة بأن الناس الذين يعجزون عن زيارة أورشليم يجب عليهم النظر إلى هذه الكنيسة كبديل[٨٣] ، هذا بالإضافة إلى حكايات ممارسة الخلوة الروحية .[٨٤]

ويبدو أن هذا المدى الذى وصل إليه التجمع الرهبانى فى سوهاج من حيث الاتصال بالعالم الخارجى لم يكن أمراً عاماً فى الأديرة التى تحت رئاسة القديس باخوميوس [٨٥] وعلى أية حال فإن الحجرة التي عرفت في دير باويط باسم «الصالة رقم ٦» كانت تستخدم كمركز لاستقبال الحجاج القادمين إلى الدير ، ويؤيد ذلك فكرة أن الكنيسة الجنوبية كانت مزودة بشرفتين [٨٦] بينما يبدو أن المبانى التى بالدور الأرضى فى دير الأنبا هدرا كانت مخصصة لإطعام زوار الدير .

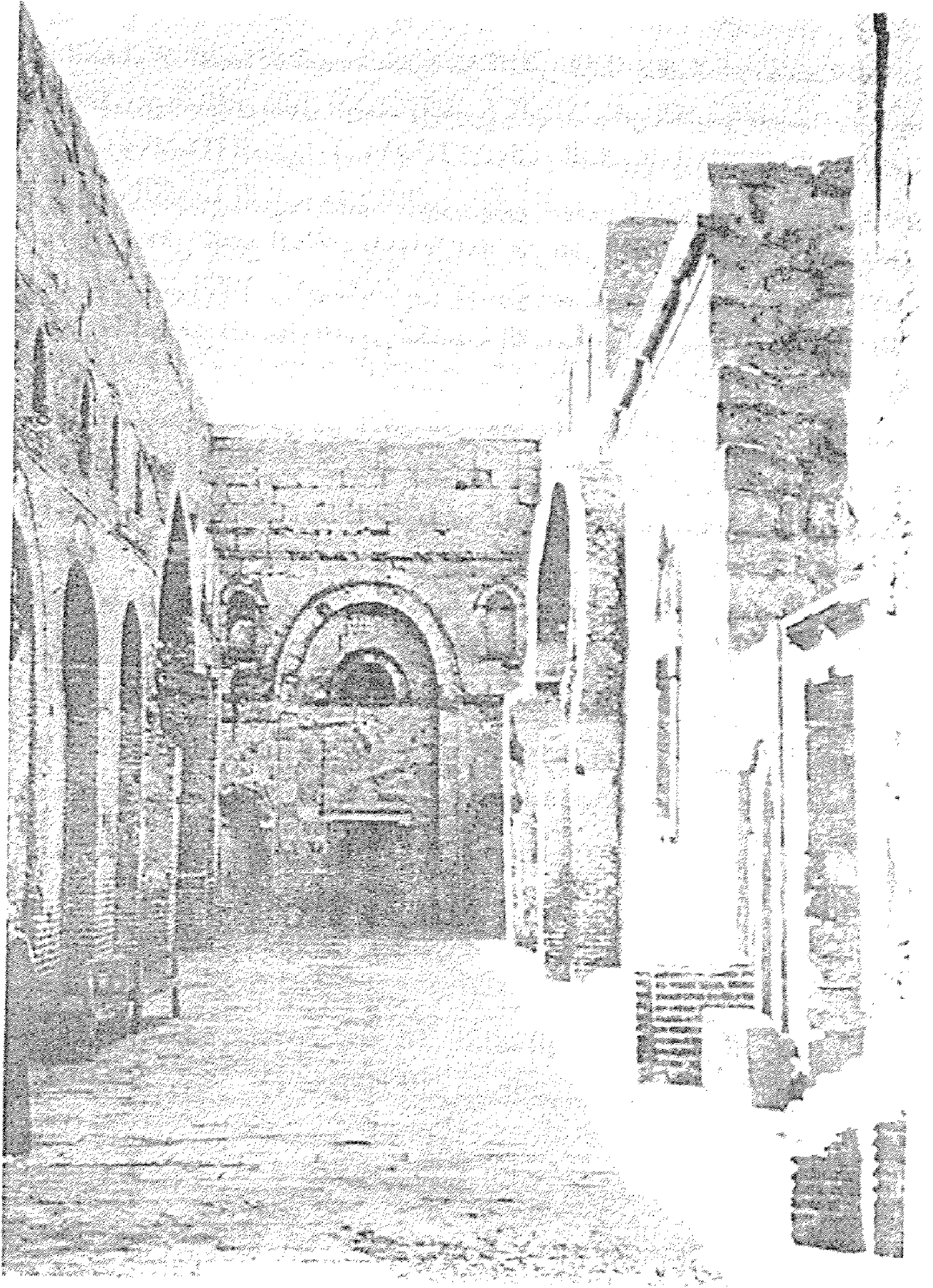
ولذلك فلا نجد سبباً يمنع قيام الشرفتين اللتين بكنيسة الدير الأبيض من أداء هذا الغرض المعتاد ، ولذلك فمن باب أولى التنويه بأن أحد السلالم التى تقود إلى الشرفتين يقع فى الركن الشمالى الشرقى من المبنى وكان يستخدم فقط من خلال حجرة خلف الهيكل ولذلك فإننا نقول أن هذه الوسيلة الخاصة للوصول كانت مستخدمة لخدمة عامة الناس ، واليوم فإن هذه السلالم تقود إلى عدد من الحجرات الصغيرة التى تقع فى الركن الشمالى الشرقى للمبنى ويبدو أنها جميعها أصلية مما يدفعنا للقول بأن هذا القسم من الطابق العلوى كان يستخدم بواسطة رجال الدين بالدير ، ويعنى ذلك أن العامة يصعدون إلى الشرفتين عن طريق السلم الذى فى الطرف الجنوبى للرواق الغربى ، وكانت هناك شرفة أخرى فوق القاعة الجنوبية وحيث أن أى فرد موجود هنا يجد صعوبة شديدة فى المشاركة فى القداس المنعقد فى داخل الكنيسة فلابد أن هذا القسم يؤدى أيضاً وظيفة طقسية إضافية ، أما القول بأن الشرفات تحتوى على أجنحة النوم الخاصة بالرهبان فهو قول سخيف ولا ينطلق إلا عن مفهوم خاطئ مؤداه أن كنيسة الدير الأبيض هى الدير[٨٧] .

ويمكن القول بأن كنيسة الدير الأحمر تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها كنيسة الدير الأبيض ، ولكن القول بأن هذا الكلام ينطبق على كنائس أديرة سقارة والأنبا صموئيل مازال افتراضياً نظراً لعدم توفر الآثار التى تسمح بالتحقق من ذلك ، وفى حالة الدير الأخير فإننا نشك فى وجود عدد كبير من السكان الذين يحتاجون إلى تسهيلات لاستقبالهم فى الكنيسة بالرغم من أن الدير يقع على طريق القوافل المنتظمة [٨٨] ويتحدث الوصف الذى أورده أبو صالح للدير عن امتداد الكنائس الصغرى فى الطابق العلوى من الكنيسة [٨٩] وأن هذا الاستخدام للشرفات أصبح شائعاً فى كنائس القاهرة بعد التوقف عن ممارسة وظيفتها الأصلية [٩٠] ويبدو لأول وهلة أنها قد صممت أصلاً لهذا الغرض منذ البداية . [٩١]

وهناك معارضة شديدة لوجهة النظر القائلة بأن الشرفات كانت تستخدم بواسطة السيدات نظرا لأنها غير موجودة فى كنائس الأديرة الأبعد مثل وادى النطرون والبحر الأحمر (دير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا) .

وما دمنا قد سلمنا بالوظيفة المشتركة للدير الأبيض فإنه لم يعد هناك سبب للتساؤل عن الهدف من الرواق الغربى لأنه كان مكانا لإقامة الموعوظين والتائبين وهو ما يتمشى مع العادة الشرقية الشائعة (٩٢) ويعود بنا ذلك مرة أخرى للتساؤل عن الهدف من القاعة الجنوبية المستطيلة بالدير الأبيض التى فسرناها على أنها رواق عرضى(٩٣) وقاعة للطعام (٩٤) (انظر الشكل رقم ٦) ، إن امتداد قاعة جنوبية بطول المبنى نراها فى بعض الكنائس السورية (٩٥) بالرغم من أنها تتخذ شكل ردهة مفتوحة محاطة بصفين من الأعمدة (بالإضافة إلى تلك التى تحدث عنها دى فيلار) فإن من الضرورى إضافة كنائس سبحة ، حيث أقيمت القاعة والحجرة الشرقية فى الجهة الشمالية ، والكنيسة الصغيرة المعروفة باسم أم الجمال (٩٦) وتقدم لنا بعض كنائس الأيبارشيات فى تور أبدين (٩٧) وكنيسة العوجة فى النقب (٩٨) مقارنة وثيقة ، ونجد فى مصر أن نفس هذه القاعة موجودة فى الدير الأحمر كما هى فى الدير الأبيض ، بينما نلاحظ أن الكنائس التى فى سوريا وبلاد ما بين النهرين تفتقد الأروقة الغربية والعرضية التى فى الدير الأبيض باستثناء وحيد هو كنيسة مار غبريال حيث نشاهد رواقًا غربيًا مفتوحًا وقاعة عرضية فى الجهة الشمالية، أما الكنيسة السورية التى تشبه طراز كنيسة الدير الأبيض فهى كنيسة العوجة التى نشاهد فيها رواقًا عرضيًا مغلقًا وقاعة جنوبية، أما وجود الملحقين الغربى والعرضى فهو الاستثناء وليس القاعدة ، وإذا ظهر أحد الملحقين فإنه يحل محل الآخر ، ويظن الباحث لأول وهلة أنه لو كان لكل منهما وظيفة مختلفة عن الآخر فإن كنيسة الدير الأحمر التى تماثل كنيسة الدير الأبيض فى الكثير من المعالم كان لابد لها من إقامة نفس هذين الملحقين ولكن حتى هذه اللحظة فإن الأمر مختلف .

أما القول بأن القاعة الجنوبية تؤدى دور قاعة الطعام (المطعمة) فهو يعود إلى العادات المسيحية القديمة المذكورة فى الكتابات الأدبية وليس على أساس الدلائل الأثرية ، ويذكر مونيريه دى فيلار أن الآثار القليلة التى شاهدها والتى تساند فكرة قاعة الطعام لا تقدم فى حد ذاتها برهانًا كافيًا على أداء نفس الوظيفة فى قاعة الدير الأبيض (٩٩) ولا يوجد أيضًا دليل على قيام الحجرات التى فى تور أبدين بهذه الوظيفة ، خاصة أن كافة هذه المبانى أصغر حجمًا من الدير الأبيض ، وحيث أن



الشكل رقم ٦ : الدير الأبيض : الصالة الجنوبية .

قاعات الطعام لا تتسع إلا لعدد محدود من الناس فإننا لذلك نسلم بصحة التقليد القديم القائل بأن احتفال تناول الطعام (أغابى) كان يقام فى الكنيسة نفسها ، أو فيما بعد فى حجرة ملاصقة للمبنى . (١٠٠) أما فى وادى النطرون فإن قاعات تناول الطعام وجدناها غرب الكنيسة الرئيسية فى حالتين ، وفى الجنوب الغربى فى حالة واحدة (فى دير البراموس) وفى جميع الحالات يفصلها ممر عن مبنى الكنيسة ، وفى دير أبى مقار نجدها بعيدة عن الكنائس المستخدمة لإقامة الصلوات بينما هى فى دير الأنبا أنطونيوس مقامة فى الشمال الغربى للكنيسة القديمة ، وإذا اعتبرنا أن المبنى الذى حدده كيبل فى سقارة على أنه هو المطعمة يصلح بالفعل لأداء هذه الوظيفة فإنه يقع غرب كنيسة صغيرة ، أما فى دير الأنبا هدرا فإن قاعة الطعام تمثل جزءاً من الملحق الكبير للمبانى التى فى الشرفة السفلية ، أما فى دير الأنبا بولا فإن قاعة الطعام مقامة جنوب الكنيسة السفلية ولكن هناك العديد من المبانى التى تتداخل بينهما ، وبالطبع فإن كافة هذه النماذج قد أقيمت بعد مبانى الدير الأبيض ولكنها تساعد فى توضيح أن موقع قاعة الطعام غير محدد .

ومن الصعب علينا تقديم تفسير محدد للقاعة التى فى الدير الأبيض ولكن يبدو أنها عبارة عن رواق ثانوى أو صالة أمامية للمدخل مكملة للرواق الغربى لاستخدام هؤلاء الذين لا يستطيعون دخول مبنى الكنيسة ، وإذا كانت القاعة التى بالدير الأبيض أقل أهمية فإن كنيسة الدير الأحمر تقتصر على القاعة العرضية وحدها .

يصعب علينا تحديد وظيفة الحجرات المحيطة بالهيكل ، وتم الإقلال من عدد الحجرات التى فى الطرف الشرقى للمبنى وذلك فى عدد من الكنائس المصرية خاصة فى بلاد النوبة ، (١٠١) أما الهيكل الذى فى الوسط فإنه تتصل به حجرتان على الجانبين ، وإذا لم يكن ذلك منذ البداية فلا بد وأن تكون هاتان الحجرتان قد استخدمتا لحفظ الملابس واستخدامات الشمامسة (الدياكونية) وذلك لإعداد التبرعات وحفظ الملابس .. إلخ (١٠٢) وكان هذا الترتيب البسيط المكون من ثلاث حجرات واضحة قد تمت استعارته من سوريا ، (١٠٣) ويبدو أنه كان مستخدماً فى الكنيسة الرئيسية بسقارة ، حتى بعد تجديدها فى القرن الثامن.

وتتميز الكنيستان اللتان فى سيليا بوجود ثلاث حجرات شرقية وتستخدم الحجرة الوسطى للهيكل ، ويقال أن الحجرة الجنوبية التى فى الكنيسة الشرقية كانت تستخدم لحفظ رفات الشهداء بينما استخدمت الحجرة الشمالية فى الكنيسة الغربية للمعمودية(١٠٤) أما فى باويط فإن الهيكل وحجرة حفظ الأوانى الكنسية فى الكنيسة

الجنوبية كانا يمثلان وحدة واحدة متصلة تمتد عبر الطرف الشرقي لمبنى الكنيسة بالرغم من إمكانية عمل بعض الترتيبات فى الحجرة و بحيث يتم الوصول إليها خلال باب فى الحائط الشمالى للهيكل ، أما عن الكنائس ذات الهيكل الثلاثى فقد جرى تطبيق ترتيب آخر أكثر تعقيداً ، حيث نجد الهيكل فى الدير الأحمر ودندرة مزود بحجرتين على الجانبين على شكل حرف (L) المقلوب رغم احتمال أن القسمين المتصلين من الشمال والجنوب مباشرة بالحنية الوسطى قد استخدما لحفظ الأدوات الكنسية ، وهذان القسمان يتصلان بالحجرتين الشمالية والجنوبية من الهيكل الثلاثى بواسطة بابين ، ولابد أنهما كانا غير ظاهرين لعيون جمهور المصلين الذين فى صحن الكنيسة.

ويتضاعف عدد الحجرات المتصلة بالهيكل فى الدير الأبيض ولكننا نستطيع مرة أخرى افتراض أنهما هما نفس الحجرتين المتصلتين مباشرة بشمال وجنوب الحنية الوسطى للاستخدام فى حفظ الأوانى الكنسية ، أما فى دير الأنبا هدرا فلاشك أن الحجرة التى خلف الهيكل الأوسط مباشرة تقوم بدور إحدى الحجرتين الجانبيتين لحفظ الأوانى الكنسية ، وهى تتصل بالهيكل عن طريق فتحة على ارتفاع مناسب لتسهيل الاتصال (١٠٥) وبالإضافة إلى ذلك فإن الحجرة التى فى الجنوب كانت تقوم بدورها المعتاد حيث أنها كانت متصلة بالحجرة الخلفية والحجرة الجنوبية من ثلاثية الهيكل ، ومن ناحية أخرى فإن الحجرة الشمالية لم تكن على اتصال مباشر بأى حجرة أخرى من ثلاثية الهيكل وعلى ذلك فمن الصعب استخدامها لأداء أية أعمال طقسية ، ويبدو لنا أن الحجرة الشمالية بالرغم من ذلك هى أكثر الحجرات الثلاثة الأساسية استخداماً لأنها كانت فى النظام الأخير أولى الحجرات التى هجرت (١٠٦) أما فى كنيسة الصحاح فإن الحجرتين الشمالية والجنوبية متصلتان بالهيكل .

ويمثِّل المذبح الواحد العادة التى كانت شائعة فى أوائل المسيحية (١٠٧) وعلى أية حال فإن الكنائس الكبرى بوادى النطرون بالإضافة إلى كنائس ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا وغالبية كنائس القاهرة ، تبسط لنا ما حدث من تطوير أحدث تم فيه تحويل غرف حفظ الأوانى إلى هياكل بوضع المذابح فيها ، أما عن التاريخ الدقيق الذى حدث فيه هذا التحويل فمن الصعب تحديده ، ويظن آدامز أنه لم يحدث حتى أواخر العصور الوسطى لأن كنائس النوبة تفتقر إلى هذا الترتيب ولذلك فهو يرى أن ظهورها فى مصر حدث بعد تفكك الكنيسة النوبية حوالى سنة ١٤٠٠ ميلادية عندما أصبح من الصعب التأثير فى الأشكال المعمارية بهذه المنطقة (١٠٨) ومن جهة أخرى يفترض مولر - وينر

أن هذا التطوير قد بدأ خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر [١٠٩] ولا تحتاج حقيقة أن العديد من الهياكل الثلاثية بالكنائس الديرية وغير الديرية قد وُجدت فى مبانٍ أقدم من تلك التواريخ المقترحة إلى إبطال أفكارهما بشكل ملزم ، فمن المؤكد أن المذابح الثلاثة من المعالم الأصلية ، وأن المذبحين الجانبيين من المحتمل إضافتهما منذ تاريخ أقدم ، وقد وضع تخطيط كنيسة العذراء بالدير المحرق التى يعود تاريخها إلى القرن الثانى عشر بحيث تتضمن مذبحًا واحداً فقط ، ومن جهة أخرى فإن كنيسة القديس مكاريوس بدير أبى مقار كان بها خلال القرن الثانى عشر أربعة هياكل على الأقل ، بالرغم من أن هذا قد جاء نتيجة للتطور التدريجى على مدى القرون وليس تنفيذاً لتخطيط أصلى ، ولم تكن الكنائس التى تشتمل على أربعة مذابح كثيرة فى نفس الوقت الذى تسير معها الكنائس ذات المذبح الواحد جنبًا إلى جنب [١١٠] ونفس الكلام يقال عن الكنائس ذات المذابح العديدة التى وجدت فى كافة أرجاء مصر لأنها لا تعكس التخطيط الأصلى بشكل واضح رغم الافتراض بأن كنيسة دير القديس باخوميوس فى الميدامود بها خمسة مذابح منذ البداية [١١١] وإذا عدنا إلى كنائس تور أبدين فسنجد أنه بينما صممت كنيسة العذراء فى هاه Hah بحيث تشتمل على المذبح الأوسط المعتاد والحجرتين الجانبيتين ، فإن الكنائس الأخيرة التى تشرحها لنا كنيسة مار يعقوب فى الصلاح ، بها نفس ترتيب الهياكل الثلاثة والمذابح الثلاثة , ولا يمكن أن يعود تاريخ كنيسة هاه إلى أبعد من بداية القرن الثامن ، أما تلك التى فى الصلاح فمن الصعب تحديد تاريخها ، ولكن هناك كنيسة أخرى من نفس الطراز تعود إلى النصف الأول من القرن التاسع [١١٢] وهى نفس الفترة التى أقيمت فيها كنيسة العذراء بدير السريان ، وهذه الكنيسة تشبه كنيسة الست مريم بنفس الدير (يعود الجزء الشرقى منها إلى القرن العاشر) [١١٣] وهى مزودة بثلاثة مذابح وهذا الدليل ضعيف ولكن يبدو لنا أن التغيير قد حدث فى سوريا خلال القرنين الثامن والتاسع وطُبِّق فى مصر ليس بعد ذلك بوقت طويل ، وتبين لنا كنيسة الدير المحرق أن النظام الجديد لم يكن عالميا بالرغم من أن استبقاء فكرة الهيكل القديم يعود إلى حقيقة أن المعماريين المسئولين عن التجديدات التى أجريت خلال القرن الثانى عشر قرروا أن مثل هذا التعديل قد يسبب صعوبات غير ضرورية .

أما فيما يخص الكنائس النوبية فإن غياب نظام المذابح الثلاثة ، من المحتمل أن يكون قد حدث بسبب الاتجاه الاستقلالى الذى اتخذته عمارة الكنائس النوبية بعد

القرن السابع الميلادى ، [١١٤] أما عن حجرة المعمودية بكنائس الأديرة فيبدو لنا أنها إضافة حديثة ، أما عن المعمودية التى فى الحجرة التى تقع على شمال الهيكل الأوسط فى الكنيسة الغربية فى سيليا فيبدو أنها أصلية ، ونجد هنا خزانًا عميقًا للمياه يتم الوصول إليه عن طريق مجموعتين من درجات السلالم [١١٥] وفى وادى النطرون لا نجد المعمودية كأحد المعالم إلا فى ديرى الأنبا بيشوى والبراموس ، وتقع المعمودية التى فى دير الأنبا بيشوى فى جنوب الكنيسة الرئيسية فى الطرف الشرقى ، ويبدو أنها كنيسة صغيرة قد تحولت إلى معمودية خلال القرن الرابع عشر [١١٦] والمعمودية التى فى دير البراموس تلاصق الركن الشمالى الغربى من كنيسة العذراء وهى ليست أصلية أيضًا[١١٧] أما فى دير الأنبا هدرا فإن الحجرة التى فى الطرف الشرقى للجناح قد تحولت إلى معمودية [١١٨] ويعتبر بدوى أن الحجرة المربعة التى فى الطرف الشرقى للقاعة الجنوبية بالدير الأبيض تؤدى نفس هذه الوظيفة ، [١١٩] بالرغم من عدم وجود دليل على ذلك فى الوقت الحالى ، ويعتبر دى بوك أن هذه الحجرة ربما كانت هى الكنيسة ، [١٢٠] بالرغم من عد م وجود دليل على ذلك أيضًا ، والحقيقة أن هناك بعض الأدلة على أن الحجرة التى إلى شمال الهيكل قد استخدمت لهذا الغرض على الأقل خلال بعض الفترات التى استخدمت فيها [١٢١] والآن فإن الحجرة التى تقع جنوب الهيكل مباشرة هى التى تستخدم للمعمودية مثل نفس الحجرة التى بالدير الأحمر ولكن استخدام هاتين الحجرتين فى كلتا الحالتين لأداء هذا الغرض قد حدث فى وقت حديث ، ومن الممكن أن تكون الحجرة الدائرية الشكل التى تقع جنوب حجرة المعمودية الحالية بالدير الأبيض قد استخدمت لأداء هذه الوظيفة . (*)

وتتحدث الروايات التى أوردها كيرزون ودينون عن وجود المعمودية فى القسم الجنوبى من الرواق الغربى حيث شاهد دينون صهريجًا ضخمًا للمياه [١٢٢] ويعتبر التخطيط الذى رسمه للمبنى غير دقيق ، مما يجعل الباحث يتشكك فى بقية المعلومات التى أوردها ، والقسم الذى يثير التساؤل لا يحمل اليوم أى أثر يشير إلى هذا الصهريج كما أنه ليست هناك أية علامة تشير إلى وجود المذبح الذى أشار إلى احتمال وجوده فى القسم الشمالى من الرواق .

(*) من المعروف أن سكان الأديرة وهم الرهبان يدخلون فى سلك الرهبنة وهم فى سن الرشد ولذلك فهم لا يحتاجون للمعمودية لأنه قد سبق تعميدهم فى سن صغيرة قبل دخول الرهبنة ، ولكن عندما تزايد عدد زوار الأديرة من غير الرهبان مع رغبة الكثيرين منهم فى تعميد أطفالهم بكنائس الأديرة بهدف نوال بركات القديسين ، اضطرت الأديرة إلى إنشاء حجرة المعمودية فى تاريخ حديث لخدمة هؤلاء الزوار . (المترجم) .

أما فى كنيسة الصحاح فإن المعمودية تشغل حجرة صغيرة تؤدى إلى حجرة أكبر منها فى الطرف الشرقى من الجناح الشمالى ، والملاحظ فى هذا الصدد أنها ربما كانت هى النموذج الوحيد للحجرة التى صممت لهذا الغرض منذ البداية ، وحوائطها جزء من التصميم الأصلى للمبنى كما أن مساحة الحجرة تجعل من الصعب تصور أى وظيفة أخرى يمكن أن تؤديها بخلاف المعمودية.

وتقع الحجرة التى أطلق عليها شاسينات اسم المعمودية فى شمال غرب الكنيسة الجنوبية فى باويط [١٢٣] وهى تتكون من قسم صغير تحصره جدران من الطوب اللبن من الواضح أنها قد أُقيمت بعد الحائط الحجرى الذى يلاصقها ، وقد أقيم حوضان كبيران للمياه فى هذا القسم ، وهناك فى دير الأنبا هدرا ترتيب يماثل هذا الترتيب من حيث وجود حجرة تقع إلى شمال الكنيسة ، وفى وقتٍ ما تحولت هذه الحجرة إلى كنيسة صغيرة مع إقامة حجرة تتضمن حوضين للمياه فى عمق الأرض ، وتنفتح فى اتجاه الشمال ، ويتعجب مونيريه دى فيلار من إمكانية وجود أية ارتباطات لهذين الحوضين بإقامة احتفال عيد الغطاس [١٢٤] ومادمنا نعرف أصلاً أن المعمودية كانت موجودة بهذا الدير فإن تصوراته حول وجود المعمودية ضمن معالم دير الأنبا هدرا ودير باويط مقبولة .

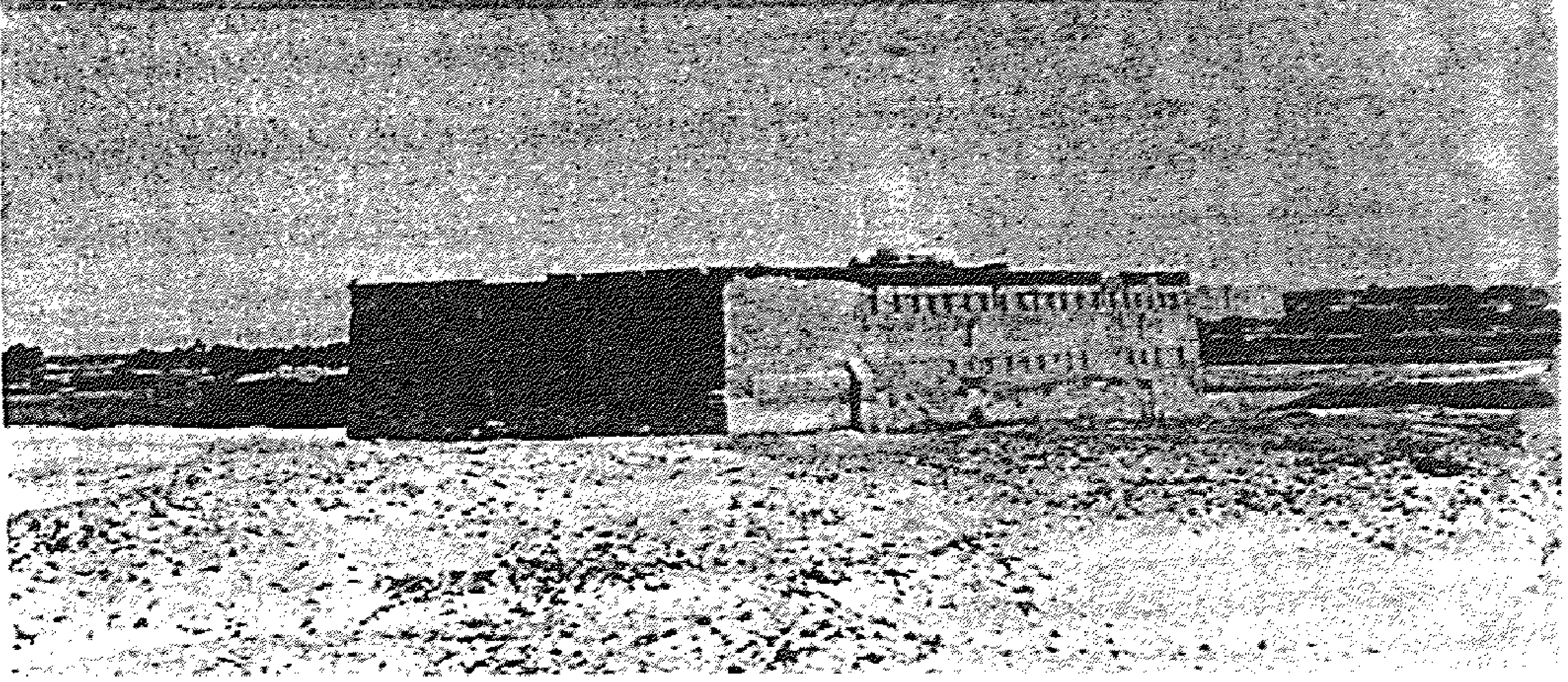
أما المعمودية التى فى دير أبى حنس فهى إضافة حديثة على الجانب الشمالى للمبنى ، أما فى سقارة فقد وجد كيبل ما يمكن أن يطلق عليه اسم معمودية ، مبنية من الحجر الجيرى فى الرواق الغربى وقد اعتبرها قائمة منذ البداية إلى شمال المدخل[١٢٥] أما فى الدير المحرق فإن المعمودية قائمة اليوم فى الحنِية التى فى أقصى الشرق فى الحائط الجنوبى للكنيسة .

وهكذا نرى أن موقع المعمودية ثابت فى الكنائس المصرية [١٢٦] ويتعارض ذلك مع الترتيب المعمول به فى النوبة حيث يبدو أنها كانت تقام فى إحدى الحجرات التى على جانبى الهيكل [١٢٧] أما الأديرة البعيدة مثل دير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا فلا يبدو أنها مزودة بالمعمودية .

أما الخورس فلا يوجد إلا فى كنائس وادى النطرون والكنيسة التى بدير الأنبا أنطونيوس ، وبالنسبة للنماذج التى فى أديرة وادى النطرون نجد أن أقدم خورس موجود بكنيسة العذراء فى دير السريان ، ويعود تاريخه إلى القرن التاسع ، مع أن

قصة القرن السابع التى تشير إلى تكريس الكنيسة التى فى دير أبى مقار باسم القديس مكاريوس تبين أن هناك قسماً من الكنيسة يمكن اعتبار أنه هو الخورس[١٢٨] ويتحدد القسم الفاصل بين الصحن والخورس فى الكنائس ذات الأهمية بحوائط حجرية تبرز فى ثلاثة مواضع بواسطة عقود عالية ، تصل بينها وبين الصحن والجناحين الجانبيين ، وتتميز كنيسة العذراء التى فى دير السريان بأن هذا الحائط يمتد إلى سطح المبنى ولا يقطعه إلا باب فى الوسط ، وفى هذا الصدد يتشابه أيضاً الخورس الذى بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس فيما عدا أن الباب الذى فى الوسط أكثر اتساعاً ، نجد فى الكنائس الصغرى أن هذا القسم يتكون من حواجز خشبية هى فى حقيقتها انعكاس لتقليد قديم ، أما المداخل التى تقود إلى الخورس فإنها عبارة عن أبواب خشبية كما هو الحال فى كنيسة العذراء بدير السريان (٩٢٦ - ٩٢٧ للميلاد) وكنيسة الأنبا بيشوى (تعود إلى القرنين الرابع عشر أو الخامس عشر) أو أنها تنفتح يساراً كما هو الحال فى كنيسة دير الأنبا أنطونيوس ، وتؤدى هذه الوظيفة أحيانا فواصل خشبية ، والخورس أحيانا وليس دائماً (كما هو الحال فى كنيسة العذراء بدير السريان) يقع فى مكان يرتفع عن الصحن بدرجة سلم واحدة ولكنه يرتفع فى دير القديس أنطونيوس بمقدار ثلاث درجات .

وترتفع الهياكل عامة بمقدار درجة سلم واحدة عن الخورس (فى الكنائس التى يتجاور فيها مع الصحن ، كما هو الحال فى الدير المحرق والكنائس الأقدم مثل كنائس الدير الأبيض والدير الأحمر) والهياكل الآن منفصلة عن الخورس (أو الصحن) بواسطة حامل للأيقونات به أبواب بالرغم مما يبدو لنا من أن هذه العادة لا يعود تاريخها إلى العصور القديمة ، وأقدم النماذج المتاحة لنا فى دير السريان (كنيسة العذراء) التى يعود تاريخها إلى أوائل القرن العاشر الميلادى [١٢٩] ويتم الدخول إلى الهيكل الأوسط من خلال «قوس نصر» [١٣٠] أكبر من المداخل التى تقود إلى الهيكلين الجانبيين والحجرات الثلاثة التى تمثل مجموعة الهياكل تنفصل إحداها عن الأخرى بحوائط ولكنها تنفصل بواسطة عقود فى دير البراموس (كنيسة العذراء) ودير الأنبا أنطونيوس .



الشكل رقم ٧ (أ) الدير الأبيض - منظر من الجنوب الغربى



الشكل رقم ٧ (ب) : الدير الأبيض المنظر من الجنوب الشرقى

IV إقامة المباني :

مواد البناء :

الدير الأبيض :

يجرى بناء الحوائط الخارجية من الحجر الجيرى الأبيض وتثبت بالمونة ولكن بدون رباط ، مع استعمال بعض الكتل المكعبة من الجرانيت ، أما أعمدة الصحن فهى فى الغالب من الرخام أو الجرانيت وإن كان القليل منها قد أقيم من الطوب الأحمر ربما فيما بعد ، أما الرصف فقد كان يستخدم فيه الحجر الجيرى أو الجرانيت الأحمر ، ويجرى عمل سقوف الهياكل بعقود من الطوب الأحمر ، وربما حلت محل استخدام السطح المكون من ألواح الخشب ، ومن المحتمل أيضًا إقامة سقوف الصحن والجناحين الجانبيين بألواح الخشب ، أما الحائط المبنى بالطوب عبر الطرف الشرقى للكنيسة ، وكذلك حامل الأيقونات أمام الهيكل فإنهما يشكلان إضافة حديثة ، وكانت القبة نصف الدائرية التى فى الطرف الشمالى من الرواق الغربى تُبنى باستخدام الطوب الأحمر ، بينما كان الحائط الذى يفصل الرواق عن الكنيسة يُبنى من الحجر الجيرى ، وكذلك فإن ثلاثة من العقود التى تحمل عقود قبة الهيكل الرئيسى لتدعيمها فقد كانت تبنى من الطوب بينما كان العقد الرابع وهو الذى فى الجانب الشرقى يبنى من الحجر ، وكانت الممرات التى بين الهياكل تسقف بعقود من الطوب ، وكذلك الدعائم الحديثة فى الصالة الجنوبية كانت تبنى أيضًا بالطوب .

الدير الأحمر :

أُقيمت حوائط السور من الطوب المحاط بإفريز من الحجر ، أما الأعمدة فهى مصنوعة إما من الجرانيت أو الحجر الجيرى ، وبنيت الحوائط الداخلية من الطوب ، وقد غطيت بالجبس أو الحجر الجيرى ، وكذلك أقيمت عقود الهياكل من الطوب الأحمر ، بالرغم من أنها أقيمت كبديل للسقوف الخشبية الأصلية ، وقد رصفت الكنيسة كلها بالأحجار ، واستخدمت الأحجار كذلك لبناء العوارض الرأسية ومن الواضح أن الأحجار التى استخدمت فى بناء هذين الموقعين قد أخذت من الآثار الفرعونية .

دير الأنبا هدرا :

أقيمت الأجزاء السفلية من الحوائط باستخدام الحجر غير المصقول ، بينما أقيمت المداميك العلوية من الطوب اللبن ، وتم استخدام الطوب كذلك لعمل العقود التى فوق الجناحين الجانبيين واستخدم الطوب الأحمر لعمل العقود التى فوق النوافذ والأبواب ، والعقود المتقاطعة التى فوق الجناحين الجانبيين والقباب التى فوق الصحن ، أما الأعمدة المستطيلة التى تستخدم ركيزة للحائط فهى مصنوعة من الأحجار المصقولة ، وقد رصفت الأرضية بكتل من الحجر الجيرى .

كنيسة الصحاح :

أقيمت أساسات الحوائط الخارجية من الحجر غير المصقول بينما أقيمت الأجزاء العليا من الطوب اللبن واستخدم الطوب كذلك للقباب والعقود ، أما أقواس الداخل والأجنحة فهى من الحجر المصقول ، كما رصفت الأرضية كلها بالحجر الجيرى .

سقارة :

الكنيسة الرئيسية : وجدنا أن ما بقى من حوائط السور كان مبنيًا بغطاء داخلى وخارجى من كتل الحجر الجيرى مع ملء الفراغات بشظيات وقوالب من الطوب بالإضافة إلى المونة ، ولكن نظراً لأن المداميك العلوية قد زالت فإننا نشك فيما إذا كانت هذه الحوائط قد بُنيت كلها بالأحجار ، أما الأعمدة وقواعد الأعمدة فهى مبنية فى معظمها من الحجر الجيرى ، بالرغم من أن ثلاثة منها كانت مقامة من الجرانيت بالإضافة إلى عمودين من الجرانيت على جانبى الباب الغربى ، أما البلاطات المستخدمة فى الرصف فقد كانت من الحجر الجيرى ، كما كانت تيجان الأعمدة كلها من الحجر الجيرى المستخرج من طرة ، ولابد أن السقف كان من الخشب بسبب المسافات التى تظهر فى الصحن ، وقد اختفت أرضية الهيكل ولكن كميات من شظيات الرخام تبين أنه كان مبنيًا من هذه المادة ، أما المحراب الأقدم فقد كان من الحجر بينما بنى الأحدث الذى يقع غربيًا من الطوب الأحمر ، وقد انقسم الرواق الغربى إلى ثلاثة أقسام بواسطة حائط من الطوب الأحمر أقيم فى وقت لاحق ، كما كانت العتبة الغربية مبنية من الجرانيت أما الحائط الذى كان يقسم الرواق من الصحن فقد أقيم

من الحجر ، أما الكنيسة الجنائزية التى تقع فى نفس البقعة فقد تميزت بالحوائط المبنية من الطوب الأحمر مع غشاء رقيق من الحجر ، أما الأعمدة وتيجان الأعمدة والأرضية فهى جميعها من الحجر الجيرى .

باويط :

الكنيسة الجنوبية : كانت حوائط السور من الحجر المنحوت على الوجهين الداخلى والخارجى وقد مُلئت الفتحات بالطوب الأحمر ، وكانت الأرضية مرصوفة بكتل من الجرانيت مأخوذة من المعابد الفرعونية وكانت الأعمدة كلها من الحجر الجيرى ، ولم ترتفع الحوائط إلى الارتفاع الكافى للسماح للدارسين بتكوين فكرة عن طريقة إقامة السقف ، ولكننا نلاحظ أن اتساع الصحن قد فرض إقامة السقف من ألواح الخشب كما هو الحال فى سقارة.

الكنيسة الشمالية :

تعتبر مبانيها أقل جودة وقد استخدم فيها الطوب الحمر أو اللبن ، ولم يُستخدم الحجر الجيرى إلا فى العوارض الرأسية ، والعوارض العليا التى فوق الأبواب والأعمدة ، والعقود التى فوق الأبواب والنوافذ .

دير الأنبا أنطونيوس :

بُنيت حوائط الكنيسة من الأغصان المجدولة وعليها طبقة من الطلاء وتمت تقويتها فى بعض الأماكن بقوالب الطوب ، والأحجار ، أو الأحزمة الخشبية ، أما الأرضية فهى من الحجر مثلها مثل لبنات العقود ، وكذلك السقوف والقباب نجد أنها قد أقيمت من الأغصان المجدولة ودعمت السقوف بعوارض خشبية ، أما القباب فقد دعمت بالأحجار، وتمت تغطية الأغصان المجدولة بالجبس داخلياً وخارجياً .

دير الأنبا بولا :

نفس ترتيب دير الأنبا أنطونيوس ، أى بناء الحوائط من الأغصان المجدولة وعليها طبقة من الطلاء وكذلك الأسقف والقباب مع رصف الأرضية بالأحجار ، وهناك تقوية من الأحجار عند قاعدة الحائط الشمالى.

دير أبو مقار :

تعتبر الحوائط الخارجية بدير أبى مقار مثل حوائط كافة كنائس وادى النطرون مغطاة بطبقة سميكة من الجبس بحيث أصبح من الصعب تحديد الطبيعة الحقيقية للمادة المستخدمة فى بنائها ، وعندما تكون الأجزاء الداخلية من المبانى ظاهرة فإنها تبدو مبنية من قوالب الطوب اللبن البسيطة وترى فى كنيسة الأنبا مكاريوس أن الصحن كان يتميز يوما بالأعمدة الرخامية وكان السقف من الخشب ، أما الآن فإن القباب والسقف من الطوب ، والدعائم من الأحجار الضخمة ، والأرضية مغطاة بالأحجار ، أما عقود الكنيسة فهى جميعها من الطوب.

ونجد أن السقف فى كنيسة القديس أبسخيرون وهو الذى يغطى الصحن الشمالى والقسم الشمالى من الخورس قد بنى من الطوب الأحمر ، ومعه قوس من الطوب فى الناحية الجنوبية ، ويذكر هوايت أن تاريخ هذا السقف يعود إلى القرن الثالث عشر ويبين أن القسم الجنوبى للكنيسة يمثل إضافة حديثة (١٣١) أما المدخل المسدود فى الحائط الشمالى فإن عارضتيه الرأسيتين مع مداميك من ألواح الخشب والعارضة العليا أيضاً من الخشب ، أما الحائط الذى يفصل الصحن عن الخورس فهو مقام من الحجر .

دير الأنبا بيشوى : بُنيت أسقف الصحن والجناحين الجانبيين بكنيسة الأنبا بيشوى من الطوب الأحمر أما الأرضية فقد رصفت بكتل من الحجر الجيرى .

ويوجد فى الشرفة الشمالية عقد من الطوب الأحمر وقبة من نفس المادة ، أما الخورس فهو مسقوف بالطوب الأحمر كما استُخدم الطوب الأحمر كذلك فى قبة الهيكل الأوسط .

أما كنيسة القديس أبسخيرون الصغرى فهى متصلة بالجهة الجنوبية من الكنيسة الرئيسية وهى مغطاة بقبة من الطوب الأحمر ، أما أرضيتها فهى مرصوفة بكتل من الحجر الجيرى .

دير السريان :

كنيسة العذراء :

بُنيت الأسقف التي تعلو الصحن والجناحين الجانبيين من الطوب أما القبة نصف الدائرية التى فى الطرف الغربى للكنيسة فهى من الأحجار المصقولة ، وكذلك فإن القباب نصف الدائرية التى تغطى الخورس قد بُنيت من نفس المادة ، ولكن طبقة الجبس السميكة تجعلنا غير متأكدين من المادة المستخدمة والآن فإن الجبس مغطى بالرسومات المرسومة بالزيت ونحن غير متأكدين أيضًا مما إذا كانت قبة الخورس مبنية من الطوب أم الحجر ، أما الأرضية فهى مرصوفة بكتل من الحجر الجيرى .

دير البراموس :

كنيسة العذراء : أقيمت أسقف الصحن والجناحين والخورس من الطوب ، وقد فُصل الجناحان عن الصحن بدعائم حجرية صلبة ، وتتميز الدعامة التى فى الطرف الغربى من الجناح الجنوبى بأن لها تاج من الحجر الجيرى ، وقد رصفت الأرضية بالحجر الجيرى .

الدير المحرق :

كنيسة العذراء :

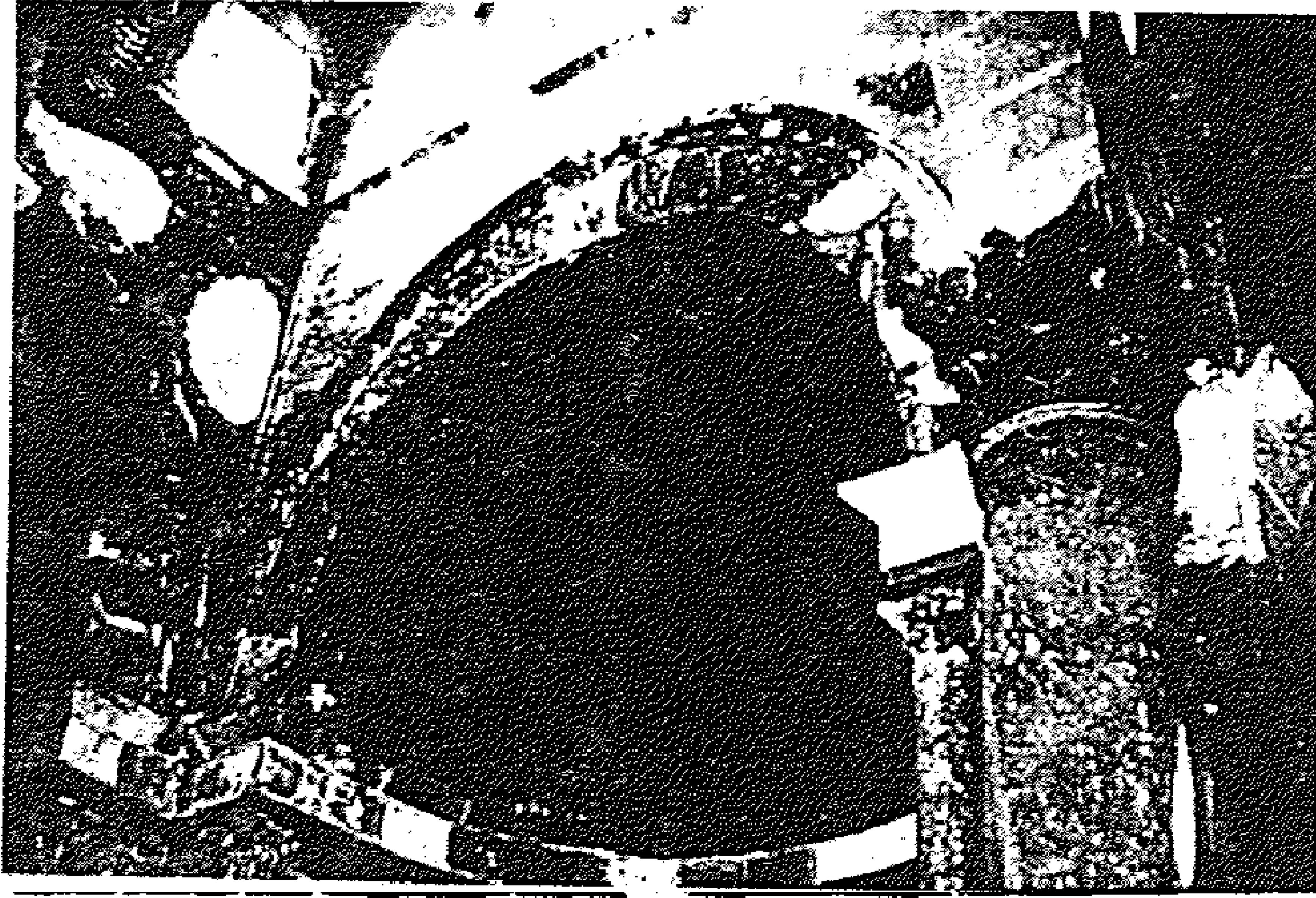
أقيم سقف الرواق الشمالى والقسمين اللذين فى الاتجاه الشمالى الغربى من الصحن من الخشب ، وهذا السقف نفسه عبارة عن أرضية للدور الذى يعلوه أما بقية الصحن فهى مسقوفة بقباب من الطوب ، وأما الدعائم الأربعة التى تقسم الصحن إلى تسعة أقسام فهى من الحجر ، وأما الأرضية فقد رصفت بالحجر الجيرى.

قدمنا فى سياق هذا الملخص الخاص بالمواد المستخدمة فى بناء الكنائس القباب التى تبدلت سقوفها الأصلية المصنوعة من الألواح الخشبية إلى قباب مصنوعة من

الطوب (أو الأحجار) كما نوهنا عن العقود في مواضع عديدة ، وكان هذا الانتقال مؤخراً محل استفسار من ايفرز وروميو اللذان توصلا خلال فحصهما لكنائس الدير الأبيض والدير الأحمر إلى استنتاج أن الصحن الرئيسي في كلا المبنيين قد ترك بدون غطاء منذ البداية (١٣٢) وقد تحدى مولر – وينر هذه الفكرة مما يجعلنا لا نهتم بها كثيرا ، وهي تقوم أساسيا على المقارنة بين كنيسة الدير الأبيض على وجه الخصوص وبين بعض المعابد البطلمية مثل معبد إدفو وقد جرى التنويه عن أوجه التشابه الواضحة مرات عديدة وهي الشكل الخارجي للمباني ، ووجود المزاريب المنحوتة على شكل رأس آدمي أو حيواني أو خرافي ... إلخ ، بالرغم من أن محاولة المساواة بين مكونات الأثرين (مثل صحن الكنيسة والبوابة التي في مدخل المعبد) غير مقنعة تماماً ، ويعتبر اقتراح ايفرز وروميو شديد الاختلاف والتنافر مع الممارسات المعروفة في عمارة الكنائس المصرية ، حتى أننا في حاجة إلى دليل له طبيعة أكثر واقعية ، وليس هناك مجال للاعتراض على شيوع استخدام الألواح الخشبية لعمل سقوف الكنائس المبكرة ، وأن هذه السقوف لم تستبدل إلا عندما بدأت مصادر الخشب في الندرة (تعتمد مصر على الأخشاب المستوردة) وقد حدث الإحساس بهذه الندرة بعد الفتح العربي في أواسط القرن السابع الميلادي ، ولكن حلول الطوب محل الخشب استغرق فترة طويلة انتظارا لزوال الأعمال الخشبية نتيجة لأنشطة الغوغاء أو بمرور الزمن .

ويظن هوايت أن السقف الخشبي في كنيسة العذراء بدير السريان لم يستبدل حتى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر (الحقيقة هي أن هذه الكنيسة تم بناؤها في القرن التاسع وأقيم لها سقف خشبي مما يوضح لنا أنه حتى ذلك التاريخ لم تتوقف هذه العادة الخاصة بإقامة السقوف الخشبية) (١٣٣) وتقدم لنا كتابات أبي صالح دليلا أشد إقناعاً لأنه تحدث كثيراً عن بناء القباب والعقود بالطوب بعد زوال عادة استخدام الألواح الخشبية (١٣٤) وقد وصف لنا كيفية إحراق كنيسة القديس مرقوريوس (أبو سيفين) بواسطة الغوغاء في سنة ١١٦٨ للميلاد .. وما تبع ذلك من إعادة بنائها واستكمال الهيكل واستبدال السقف المقام من القباب الخشبية الصغيرة بعقود مبنية من الحجر (١٣٥) لقد كانت عادة استخدام الألواح الخشبية في عمارة الكنائس القديمة شائعة ولم تكن قاصرة على مصر فقط (١٣٦) وقد يظن الإنسان أن نور الشمس اللامع والحرارة الشديدة في مصر قد جعلت الصحن المفتوح بكامله غير مناسب لهذه الأحوال ، وتقف الحقائق المعروفة والمنطق معاً ضد فكرة إيفرز وروميو .

وقد اشتمل أسلوب صناعة السقف الجديد أساسيا على عقود فوق الصحن والجناحين والقباب وأنصاف القباب التى فوق الهيكل (انظر الشكل رقم ٨) أما بالنسبة للخورس فهناك قبة رئيسية ومعها أنصاف قباب فى الشمال والجنوب أو تغطية بسقف مقوس فى تطور أحدث ، (١٣٧) كما هو الحال فى الكنائس الرئيسية فى دير الأنبا بيشوى ودير البراموس ودير الأنبا أنطونيوس ، وهناك استثناءات خاصة بالنسبة للسقف المقوس للصحن والجناحين الجانبيين منها أن الكنائس الصغرى بقصور الأديرة تغطيها سقوف مسطحة ، وكنيسة التسعة والأربعين شهيداً بدير السريان لها قبة كذلك ،



الشكل رقم ٨ : الدير الأبيض : القبة نصف الدائرية للهيكل - الجزء الجنوبى

وأيضاً الكنيستان الصغيرتان بدير البراموس لكل منهما قبة وكان الصحن فى كنيسة دير الأنبا هدرا وكنيسة الصحاح مغطى بقبتين ، ونجد فى كنيسة القديس أبسخيرون بدير الأنبا بيشوى أن الصحن مغطى بقبة كاملة ، وكذلك فإن القسمين الطوليين الممتدين باتجاه الشمال - الغرب بالدير المحرق يغطيهما سقف مسطح أما الأقسام السبعة الأخرى فإنها مغطاة بالقباب ، ونجد أن القسمين الغربيين فى ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا تغطيهما قبتان ويغطى القسم الغربى من الصحن بكنيسة العذراء فى دير السريان قبة نصف دائرية ، وكذلك فإن صحن دير أبى حنس تغطيه الآن ثلاث قباب ، أما الكنائس الحديثة كلها فإنها مغطاة بالقباب ، أما السقوف ذات القباب فوق الهياكل فإنها ذات أشكال مختلفة ونجد أن السقف الخشبى للهيكل الجنوبى بكنيسة القديس مكاريوس فى دير أبى مقار قد حل محله سقف أسطوانى تغطيه قبة صغيرة فى الجانب الشرقى ، ونجد كذلك أن هياكل الكنيسة الصغيرة المكرسة

على اسم التسعة والأربعين شهيداً وكنيسة الست مريم الصغرى فى نفس البقعة لها سقوف أسطوانية ما عدا الهيكل الأوسط بكنيسة الست مريم.

والسقف الأسطوانى فى العادة هو الذى يشبه البرميل أو النفق ، ونجد فى كنيستى الأنبا هدرا والصحاح سقوفًا أسطوانية محصورة بين طرفى القوس فى البناء ، فى الأولى منهما نجد السقف الأسطوانى فى وسط الجناحين الشمالى والجنوبى وعند طرفى الجناحين . أما فى الثانية (تجديد افتراضى) فإن السقف الأسطوانى فى وسط الأجنحة الشمالى والجنوبى والغربى (١٣٨) وتوجد نفس هذه السقوف فى دير البراموس بكنيسة العذراء ، فى وسط الجناح الغربى وكذلك أيضاً فى الطرف الشرقى للجناحين الجانبيين فى دير أبى مقار فهو مغطى بسقف مقوس مقسم إلى أربعة أجزاء متصلة ، ونجد فى كنائس أديرة وادى النطرون أن العقود العمودية على المحور تستخدم كأضلاع للسقوف المقوسة ، وقد استخدمت هذه الطريقة فى إقامة الأعمال الحديثة التى فى القاعة الجنوبية بالدير الأبيض ، أما فى كنيستى دير الأنبا هدرا والصحاح فإن السقف المقوس متصل فيما عدا الأجزاء التى تتداخل فيها السقوف الأسطوانية فى المناطق المحصورة بين طرفى القوس فى البناء .

وتظهر لنا كنائس وادى النطرون تطور شكل القبة من الطراز الذى يشبه خلية النحل إلى الطراز نصف الدائرى ، وقد استخدمت ألواح الخشب القديمة لتقوية القبة وقد حلت محلها فيما بعد الأقواس التى تبنى عبر زوايا الحجرة للتدعيم وهى ذات شكل مجوف نصف دائرى ، وفيما بعد (فى القرن الثالث عشر) (١٣٩) استخدمت هذه الأقواس بشكل أكثر تعقيدا ، ويبدو أن نظام الأقواس لم يستخدم فى كنائس وادى النطرون قبل القرن التاسع (١٤٠) أما فى غير ذلك من الأماكن فإننا نجد أن الكنائس القديمة بديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا لها قباب تشبه خلية النحل ولكن جميع القباب فى الدير المحرق ذات شكل نصف دائرى ، وليست هناك مساقط للنور فى هذه القباب ولكنها جميعها تعلو الممرات ذات الأسقف الأسطوانية التى بين الهياكل فى الدير الأبيض ، وكان من الواضح أن السقف الخشبى فى الكنائس القديمة يجرى تدعيمه بأعمدة حجرية متصلة بمجموعة البواكى ، وبعد أن حلت السقوف والقباب المبنية من الطوب محل السقف الخشبى أصبحت هذه الأعمدة غير كافية وحلت محلها دعائم قوية أو تحولت هى نفسها إلى دعائم مستطيلة الشكل ، وفى نفس الوقت اختزل

عرض الصحن بينما ازداد عرض الجناحين الجانبيين بشكل متماثل كنتيجة طبيعية لتغيير أساليب إقامة السقوف ، ومرة أخرى يمدنا أبو صالح بدليل واضح عن هذا التطوير . [١٤١] فنجد أن كنيسة العذراء بدير البراموس تكشف لنا عن هذا التغيير فى نظام استخدام البواكى ، [١٤٢] الذى استخدمته جميع الكنائس التى أقيمت بعد ذلك ، ومن الممكن أيضًا أن تكون الكنيسة الرئيسية فى سقارة قد طبقت هذا النظام قبل انهيارها ، ويمكن القول بأن آثار ما حسبه كيبل دعائم كانت موزعة على مسافات كبيرة فى صف واحد بطول المحور الأوسط [١٤٣] أما الكنيسة الجنوبية فى باويط فليست بها آثار تكشف عن أنشطة إقامة مبانٍ فيما بعد حسب هذا الأسلوب ، ونستطيع افتراض أن الصحن البالغ الاتساع لم يزود بسقوف جديدة بعد زوال السقف الخشبى ، وربما كانت الكنيسة الشمالية المتواضعة التى أقيمت معظم مبانيها بالطوب هى البديل الأحدث الذى حل محل الكنيسة الأقدم المجاورة لها .

أما فى ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا حيث تضيق مساحة الفراغات فإن الدعائم المتناثرة قد حلت محلها أعمدة مستطيلة تستعمل ركائز للحائط ، مع ترك جسم الكنيسة كله بدون إشغالات ، وكانت الدعائم فى معظم الحالات بدون قواعد أو تيجان برغم أن الدعامة التى فى كنيسة العذراء بدير البراموس فى الطرف الغربى للجناح الجنوبى والتى تعود إلى فترة معمارية أكثر قدماً يعلوها تاج مركب من عناصر مختلفة.[١٤٤]

ويستطيع الدارس أن يتفكر فى نظام الإنارة المستخدم فى الكنائس القديمة مثل تلك التى فى الديرين الأبيض والأحمر (عندما كان لها سقوف خشبية مثل الكنائس الأخرى) ونجد أن من بين الخصائص التى استخدمت لتمييز البازيليكا المثالية خلال أوائل العصر المسيحى وجود إضاءة فى الجزء العلوى من حائط الكنيسة فوق سقف المبنى ، وكان هذا الجزء مليئا بالنوافذ [١٤٥] ومن المحتمل أن الكنيستين المصريتين موضوع حديثنا لم تصل إليهما الإضاءة بهذا الأسلوب ، أما صفا النوافذ الموجودان فى حوائط السور فلم يكن لهما وجود فيما مضى ، وأما تلك النوافذ التى كانت تؤدى هذه الوظيفة فلا بد أنها كانت كافية لتوفير القدر المحدود من الإضاءة التى كانت مطلوبة ، أما الصفوف العلوية فى الحوائط الشمالية والجنوبية والغربية فقد تكفلت بإضاءة الشرفات بينما وفرت الصفوف السفلية الإضاءة للرواق الغربى ، والقاعة الجنوبية والجناح الجانبى فى الجانب الشمالى، ومع تطبيق هذا النظام أصبح الجناح الجنوبى والصحن وكذلك القسم الغربى من الكنيسة يستقبلون جميعًا إضاءة غير مباشرة ،

كما كانت الإضاءة تصل إلى الجناح الغربي من خلال سلسلة ثانية من النوافذ التى فى الشرفة ، أما الجناح الجنوبي والصحن فكانت تصل إليهما الإضاءة من خلال نوافذ الشرفة وصف آخر من النوافذ في الحائط الذى يفصل الجناح الجنوبى عن الصالة . ونشك فى أن تكون الحاجة الإضافية للإضاءة المباشرة للصحن بواسطة الجزء العلوى من الحائط المليء بالنوافذ ضرورية خاصة مع وضع العادة الحديثة فى الاعتبار ، أما شرفات الكنائس النوبية فلم تقدم إضاءة مباشرة للصحن ونفس الكلام ينطبق على الكنائس السورية القديمة (١٤٦) وعندما جرى استبدال السقوف الخشبية فى الديرين الأبيض والأحمر (من المؤكد أن ذلك قد حدث قبل انقضاء القرن الثانى عشر) فقد فتحت النوافذ فى قمة قبة الهيكل كما فتحت النوافذ فى الأجزاء البارزة فوق ممرات الهيكل ، ولا نستطيع الحديث عن ماهية الإضافة التى حدثت بالنسبة للصحن .

وعند فحص نظام النوافذ فى الكنائس الأخرى نستطيع الخروج بعدد من الملحوظات ، إن عدد النوافذ محدود بما يتمشى مع الحاجة إلى قدر معين من الإضاءة، وقد فتحت غالبية النوافذ فى القسم الشرقى من الكنيسة خاصة فى القباب وفى محيط القباب ، وأيضاً فى الحائط لحجرات الهياكل الثلاثة (وكذلك الحجرات التى فى أقصى يسار الجناحين الجانبيين) أما عن النوافذ التى فى جسم الكنيسة فهى محدودة العدد كما كانت تغفل فى بعض الأحيان ، وإذا وجدت فإنها تقام فى أعلى الحوائط وغالبا تحت السقف مباشرة (أمثلة على ذلك : فى كنيسة الأنبا بيشوى فى الصحن والخورس ، وكنيسة القديس أبسخيرون بدير الأنبا بيشوى ، وكنيسة العذراء بدير السريان ، وكنيسة العذراء بدير البراموس ، وكنيسة الصحاح بدير الأنبا هدرا فى الرواق الداخلى) ومن المحتمل أن تكون النوافذ فى الكنائس التى أقيمت فيها القبة فوق الصحن (كنيسة الصحاح بدير الأنبا هدرا) قد فتحت أيضاً فى القبة كما هى العادة ، أما كنيستا ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فقد اعتمدتا وحدهما على هذا النظام الخاص بالإضاءة ، وتستثنى كنيسة الدير المحرق من هذا المصدر الخاص بالإضاءة لأنها مزودة بنظام النوافذ التى فى الجزء العلوى من حائط الكنيسة بالإضافة إلى مجموعة من النوافذ فى الحائط الشرقى من الصحن تبرز فوق مستوى الهيكل (١٤٧) وهناك أيضاً نافذة عليا فى الحائط الغربى .

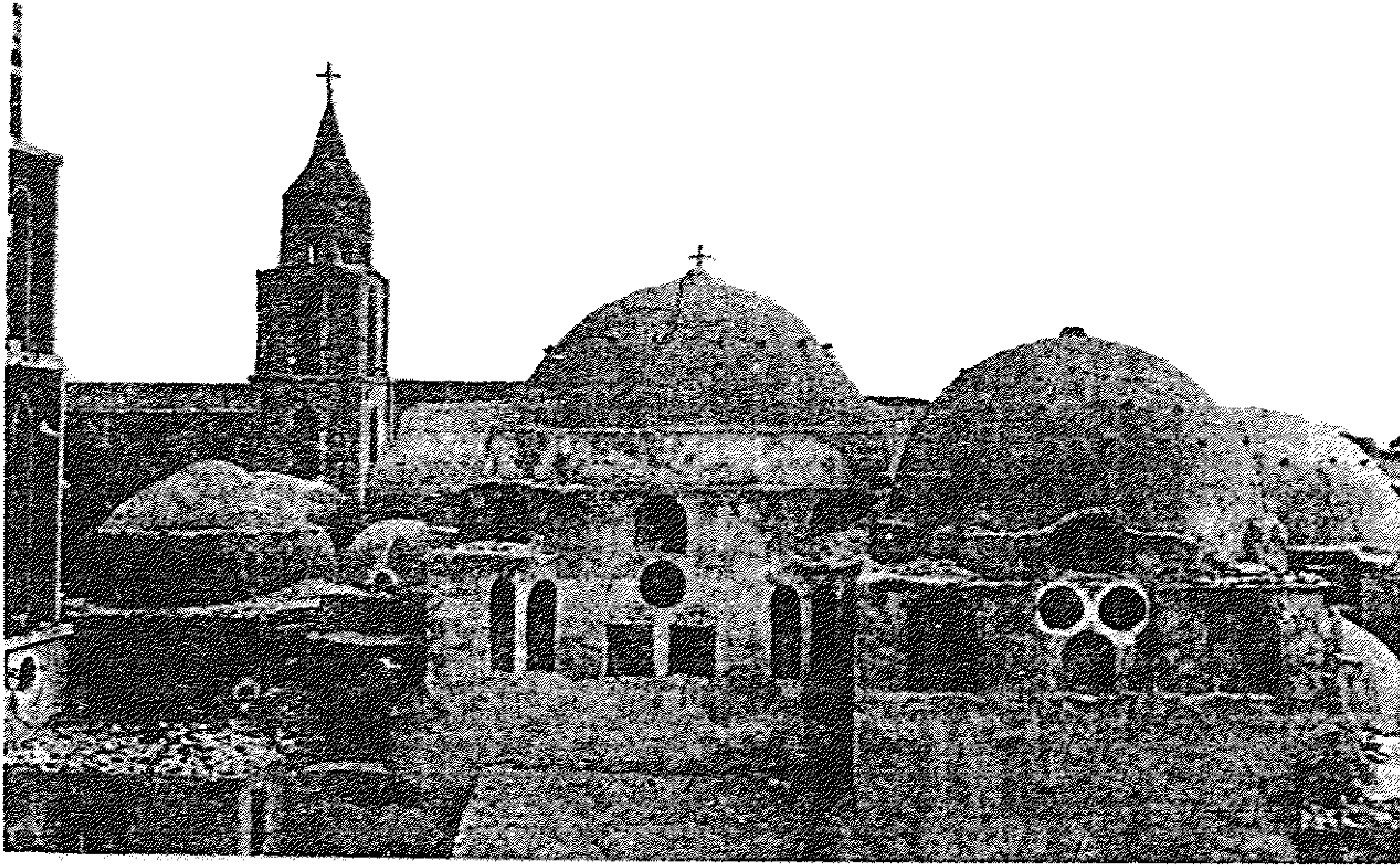
وقد سُدَّت العديد من النوافذ الأصلية ويصدق ذلك على كنائس وادى النطرون حيث نجد غالباً دليلاً خارجيًا يدلنا على أنها كانت موجودة فيما مضى (انظر الشكل رقم ٩) .

وإذا لخصنا كل هذا الذى أوردناه نقول أنه من الممكن عمل تقسيم زمنى نصنِّف به الكنائس إلى مجموعتين تتميز كل منهما بخصائص محددة :

١ - التاريخ : من أواسط القرن الخامس إلى السابع الميلادى .

التخطيط الخارجي : مستطيلة الشكل ويزيد مقياسها الطولى عن العرضى بدرجات مختلفة ، وكافة واجهاتها الخارجية مستقيمة .

المداخل : فى العادة مدخل واحد (الكنيستان فى سيليا ، وكنيسة دير أبى حنس) ولكن الشائع وجود مدخلين بمعدل مدخل واحد فى كل من الجانبين الشمالى والجنوبى ، أما الكنائس التى بها رواق غربى فإن بها مدخل ثالث فى الجانب الغربى (وهذا المدخل هو الوحيد فى دير أبى حنس) وهناك استثناء واحد يتميز بتعدد الأبواب ويوجد فى كنيسة الدير الأبيض .



شكل رقم (٩) : دير أبى مقار - شبابيك مسدودة فى قباب الهيكل

التخطيط الداخلى : هناك حالة واحدة نجد فيها أن جسم الكنيسة الأصلى ليست به أقسام وتمثلها الكنيسة التى فى دير أبى حنس ، وفى هذه الحالة يكون الصحن واسعًا بما يفوق الجناحين الجانبيين ، ومنفصلاً عنهما بصفَّين من الأعمدة ، ومن المؤكد وجود شرفتين فى بعض الكنائس وليس جميعها ، وهناك فى الطرف الشرقى نظام هيكل المذبح الواحد ويتميز بأن الهيكل فى هذه الحالة نصف دائرى سواء كان

عنصراً واحداً أو ضمن نظام ثلاثي ، ويتصل بجانبى الهيكل حجرتان أو أكثر تستخدم إحداهما أو اثنتان منهما لحفظ الأواني والملابس ، وتنفرد الكنيسة التى فى باويط بوجود حجرة عمودية على المحور بها حنية مربعة بدلاً من المحراب المعتاد ، أما فى الطرف الغربى فهناك رواق داخلي أو خارجي ، وهو من المعالم غير الموجودة في الديرين الأبيض والأحمر .

السقف : من الخشب .

الإضاءة : غير مؤكدة ، فهى غير مباشرة فى الكنائس ذات الشرفتين ومن المحتمل أنها تتم عن طريق الجزء العلوى من الحائط فى بقية الكنائس .

مواد البناء : استخدمت الأحجار على نطاق واسع لبناء الكنائس ذات الأهمية سواء بشكل عام كما هو الحال فى الدير الأبيض أو بشكل محدود كما هو الحال فى المداميك السفلية من الحوائط الخارجية والأرضيات والأبواب ... إلخ ، أما فى الكنائس الأصغر مثل كنيسة الدير الأحمر فقد استخدم الكثير من الطوب ولكن استمر استخدام الأحجار فى الأرضيات وغيرها من المعالم المعمارية الصغيرة ، كذلك أعيد استخدام الأحجار المصقولة حيث وضعت فى الواجهات الخارجية والداخلية كما جرى أيضًا استخدام الدبش .

١- (أ) - التاريخ : فى القرنين السابع والثامن كنيستا الأنبا هدرا والصحاح ، تمثلان اختلافات متأخرة من الطراز [1]. ومازالتا مستطيلتين وبكل منهما مذبح ثلاثى منفرد ، يظهر مربعًا على المسقط الأفقى وهو بالنسبة لكنيسة الأنبا هدرا داخل فى جسم الكنيسة ومازال المدخلان الرئيسيان موجودان على الجانبين الشمالى والجنوبى والصحن بكل منهما أعرض من الجناحين الجانبيين (يبدو فى كنيسة الأنبا هدرا أن الدعائم الأربعة التى تقسم الصحن إلى قسمين متساويين ليست إلا إضافة حديثة زمنيًا بهدف تسهيل عملية إقامة القباب فوق الصحن) .

٢- التاريخ : القرن السابع الميلادى فصاعداً .

التخطيط الخارجي : مستطيل ومربع أو مربع تقريبًا والأوجه الخارجية مستقيمة .

المداخل : مختلفة وتبدأ من مدخل واحد (أديرة المحرق والأنبا أنطونيوس والأنبا بولا) إلى المداخل الثلاثة الشائعة فى كنائس وادى النطرون وأماكنها فى الحوائط الثلاثة الشمالى والجنوبى والغربى .

التخطيط الداخلى : ينقسم إلى ثلاثة وحدات أساسية - الصحن ، والخورس ، والهيكل ، ونجد فى الكنائس القصيرة أن الصحن و الخورس لهما نفس الأبعاد ، وقد حلت محل صفوف الأعمدة من الطراز [1] التى بالصحن دعائم صلبة من الأعمدة المستطيلة التى تستخدم ركيزة للحائط فى صفوف طولية أو فى مجموعات مكونة من أربعة أعمدة مقامة فى الوسط كما هو الحال فى الدير المحرق ، ويتقلص اتساع الصحن بالتناسب مع الجناحين الجانبيين ، أما الدعائم فتعلوها البواكى ، ويبرز الخورس كعنصر منفصل ربما أثناء القرن السابع (١٤٨) وتوجد فى الطرف الشمالى ثلاثة هياكل على خط واحد وفى كل هيكل مذبح (باستثناء الدير المحرق الذى به مذبح واحد) ويعتبر المسقط الرأسى للهياكل مربعًا على عكس المحراب القديم (فيما عدا الكنيسة الصغرى بدير البراموس) والهيكل الأوسط أكبر من الهيكلين الجانبيين ، ولا توجد حجرات لحفظ الأوانى والملابس ولسنا متأكدين من التاريخ الذى تحولت فيه إلى نظام الهياكل الثلاثة ذات المذابح ، وللأسف فإن مصدرنا من القرن السابع لم يوضح هذه النقطة (١٤٩) وهناك دليل يدفعنا إلى افتراض أن ذلك قد حدث فى القرن التاسع على الأكثر ، ومن المعتاد وجود ثلاثة مداخل من الصحن إلى الخورس وثلاثة مداخل من الخورس إلى الهيكل (يوجد مدخل واحد فقط فى كنيسة العذراء بدير السريان ودير الأنبا أنطونيوس ، عبارة عن فتحة متوسطة من الصحن إلى الخورس) وفيما يتعلق بالطرف الغربى للكنيسة فمن المعتاد إقامة رواق داخلى مع اختفاء الرواق الخارجى .

السقف : حل السقف المقام من الطوب (وأحيانا من الحجر) تدريجيًا محل السقف الخشبى فى العقود والقباب ومن المعتاد تغطية الصحن والجناحين بالعقود أما الهياكل فتغطى بالقباب .

الإضاءة : تتحقق الإضاءة أساسيا عن طريق النوافذ التى فى القباب والحوائط الشرقية مع القليل من النوافذ العالية فى حوائط الصحن ، ويتميز الدير المحرق وحده باستمرار استخدام نظام الإضاءة عن طريق النوافذ التى فى الجزء العلوى من الحائط.

مواد البناء :السائد هو استخدام الطوب سواء منه اللبن أو الأحمر ، أما استخدام الأحجار فقد كان محصوراً فى الأرضيات، والمداخل والنوافذ وأحيانًا لتقوية الأساسات .

أمـا التـغـيـيـرات المفـصلة فى الطراز [2] فلم تحـدث فى نفس الوقت وإن كـانت العناصر القديمة والحديثة قد استخدمت جنبًا إلى جنب لفترة من الزمن ، وعلى سبيل المثال فإن السقوف الخشبية عاشت فترة طويلة بصرف النظر عن اختلاف طول الفترة من مكان إلى آخر ، أما غموض ما أورده بنجامين فـهو يدور حول هذه النقطة لأنه يصف الخورس مثل القبة التى يمكن اعتبارها دليلاً واضحًا على استمرار هذا النظام فى إقامة السقوف حتى أوائل القرن السابع ، بينما يتحدث فى وصف الصحن عن صفوف الأعمدة ، وهى فى الحقيقة دعائم أو أن نظام إقامة السقف فى هذا المبنى كان خليطا من الخشب والطوب ؟ ولا شك أن شرح هذه المعلومات القيمة مفتوح للجدال .

٢ (أ) – دير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا :

الخلافات موجودة حول الطراز [2] حيث يتكون جسم الكنيسة من سلسلة من الأقسام المبنية من الشرق إلى الغرب بدون التقسيم إلى الصحن والجناحين .

وتتضمن التطويرات الأحدث الإقلال من عدد النوافذ بسدها ، وكذلك العودة إلى استخدام الخشب كمادة لإقامة السقف والتغطية باستخدام الجبس السميك خارجيًا وداخليًا لإخفاء عيوب البناء ، مع إهمال الهيكـل الشمالى فى بعض الأحيـان ، وتعود أسباب كافة هذه التغيرات إلى التقلص التدريجى فى الحجم ، والأهمية وثروة المجتمع .

V الأثاث :

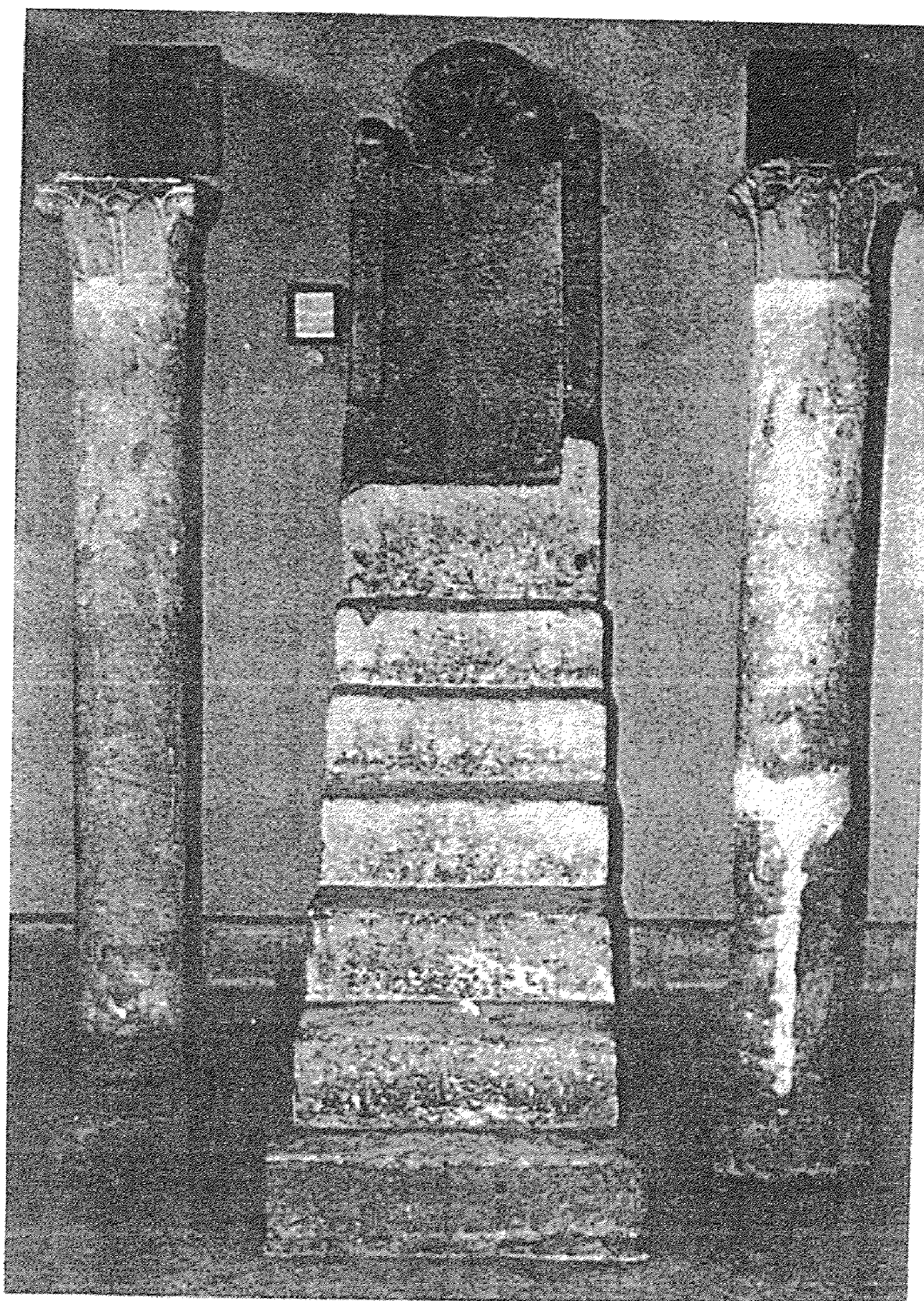
الحقيقة هى أنه لم يبق شىء من الأثاثات الأصلية فى كنائس الأديرة وربما يرجع ذلك إلى حقيقة أن معظمها كان من الخشب (١٥٠) وعلى سبيل المثال ليست لدينا دلائل عما كان مخصصًا لجماهير المصلين فى جسم الكنيسة ، ولابد أن المقاعد كانت تتكون من الدكك الخشبية البسيطة ، بالرغم من أن ندرة هذه المادة تعود إلى أنها كانت تستخدم بكثرة لأغراض غير ضرورية ، وفى هذه الأيام لا توجد مقاعد ويظل الرهبان وقوفًا طوال خدمة القداس (*) .

(*) كنائس الأديرة ليست بها مقاعد أو دكك ويلتزم الحاضرون بالوقوف رهبانًا كانوا أم غير رهبان (المترجم) .

ومن المحتمل أن كل كنيسة كان بها منبر عبارة عن مكان مرتفع يتم الوصول إليه عن طريق سلالم [١٥١] ولا بد أن هذا المنبر تعديل لمنضدة القراءة التى كانت موجودة فى المجامع اليهودية [١٥٢] ولابد أن النماذج المسيحية الأصلية كانت موجودة قبل استقرار السلام فى الكنيسة [١٥٣] والمنابر شائعة فى الكنائس الديرية بما فيها كنائس وادى النطرون حيث يوجد منبر فى دير أبى مقار (كنيسة القديس أبسخيرون) كما كان المنبر موجوداً بكنيسة القديس مكاريوس يوماً ما) وفى كنيسة الأنبا بيشوى وفى دير السريان (كنيسة الست مريم؟) وفى دير البراموس (كنيسة العذراء) كما وجدنا بقايا منبرين فى كنيستى سيليا .، ومن الممكن مشاهدة المنبر فى الدير الأبيض كما أن هناك منبر آخر فى القسم الشمالى من الجناح الخارجى فى الدير الأحمر ، وقد وجدنا نموذجاً آخر فى سقارة ولكنه ليس فى داخل الكنيسة [١٥٤] (انظر الشكل رقم ١٠ (أ) ، ١٠ (ب)) أما المنابر التى فى وادى النطرون فقد صنع معظمها من الخشب بالرغم من استخدام الأحجار أحيانا لعمل السلم المدرج ، وذلك فإن سلالم المنبر بالدير الأبيض مصنوعة من الحجر على مثال نموذج سقارة ،ٍ أما منبر الدير الأحمر فهو مصنوع من الخشب ومن المؤكد أنه إضافة حديثة ، ومن الصعب إقامة المنابر لأنها نادرة وليست مستخدمة فى هذه الأيام ، كما أن الأقسام الخشبية قد تحطمت جميعها ، أما النموذجان اللذان بكنيسة الأنبا بيشوى (ربما يعود تاريخهما إلى القرن الرابع عشر) [١٥٥] فإنه يتم الوصول إليهما عن طريق سلالم فى الناحية الجنوبية حيث يتخذان زاوية قائمة فى اتجاه الغرب أما فى كنيسة العذراء بدير البراموس فإن السلالم تتخذ اتجاهاً من الشرق إلى الغرب بينما يتم الوصول إليها فى الدير الأبيض من اتجاه الجنوب ، وكان منبر الدير الأبيض قديماً موضوعاً داخل كشك مستطيل تعلوه قبة ، وكان من رأى مونيريه دى فيلار أن ذلك المبنى الذى أزيل الآن يعود إلى أوائل القرن الثالث عشر أما عن السلم الذى يقود إلى المنبر فى الدير الأحمر فإنه يقع أيضاً فى اتجاه الشرق – الغرب ، والمنابر بوجه عام تقام فى الجانب الشمالى من الصحن فى اتجاه الطرف الشرقى [١٥٦] وكان موضعه فى كنيستى سيليا إلى الجنوب من المدخل من الصحن إلى الهيكل الأوسط ، أما فى كنيسة الست مريم بدير السريان فيبدو لنا أن المنبر كان قائما فى الخورس فى الجانب الشمالى للمدخل الذى يقود إلى الهيكل الأوسط ، وقد وجدنا أن المنبر فى الدير الأبيض قائم فى منتصف المسافة تقريباً بطول الصف الشمالى من الأعمدة ، أما عن المنبرين اللذين بدير الأنبا بيشوى فإن أحدهما قائم فى



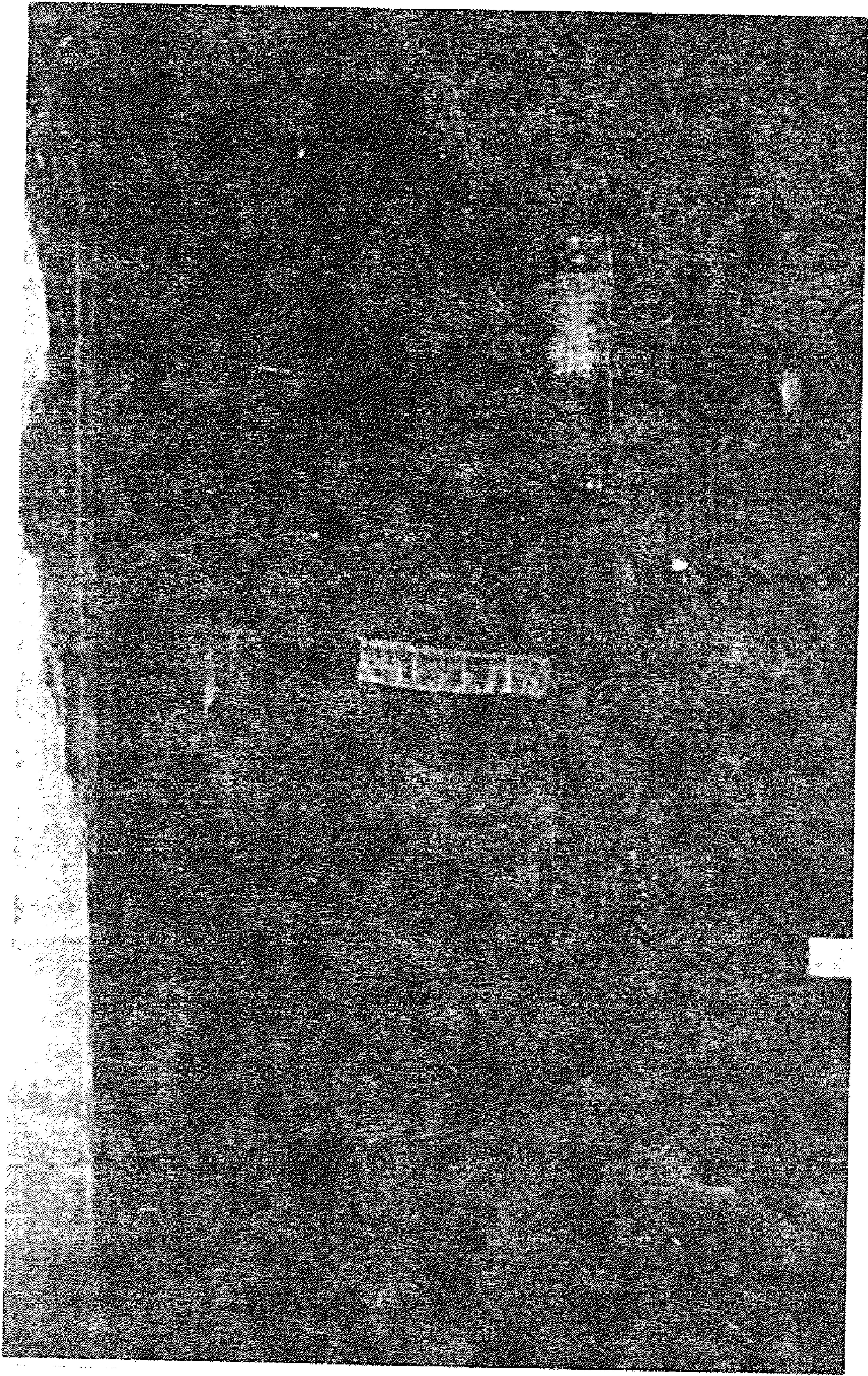
الشكل رقم ١٠ (أ) : الدير الأبيض : درجات منبر فى مواجهة عمود بالجناح الشمالى



الشكل رقم ١٠ (ب) منبر من سقارة

القسم الشمالي الشرقي من الصحن كما هي العادة ، أما الثاني فإنه قائم في الجانب الشمالي الغربي ، ويزعم هوايت أن هذا الأخير كان يستخدم في مناسبة خميس العهد حيث أن حوض اللقان كان موضوعاً في هذا القسم من الكنيسة . (١٥٧)

ويعتبر اللقان أو جرن المعمودية الذى يغوص في الأرضية أحد المعالم الأساسية في كنائس أديرة وادي النطرون فهو موجود في كنيسة القديس أبسخيرون بدير أبي مقار ، وكان فيما مضى موجوداً في كنيسة القديس مقاريوس (١٥٨) وهو موجود كذلك في دير كنيسة القديس أبوحنس بدير السريان وفي كنيسة العذراء بدير البراموس وفيما عدا حوض اللقان الذى في دير السريان فإن جميع أحواض اللقان من الحجم الصغير ، ويستخدم حوض ضحل من الرخام أثناء الاحتفال بطقس غسل الأقدام يوم خميس العهد وقد توقف استخدام الأحواض الكبيرة ويبدو أن وظيفتها كانت مرتبطة بتقديس المياه في عيد الغطاس (١٦٠) وبصرف النظر عن نموذج وادي النطرون فقد كان هناك نموذج آخر في الكنيسة الرئيسية بسقارة ، وقد كان ذلك هو التفسير الذى قدمه كيبل عن الثقب الكبير الذى كان موجوداً في الأرضية (١٦١) وباستثناء اللقان الذى كان موجوداً في كنيسة القديس أبسخيرون (دير أبومقار) مقابل المدخل الأوسط للخورس فإن كافة أحواض اللقان كانت موجودة بالقسم الغربي من الصحن ، أما أهم المعالم المنتظمة في الخورس فهي وجود منجلية أو اثنتين وكذلك صندوق بواجهة زجاجية لحفظ رفات القديسين ، وهذا الأخير موجود فقط في كنائس وادي النطرون ، وهناك كنيستان فقط لا يوضع فيهما هذا الصندوق الزجاجي بالخورس إحداهما الكنيسة الصغرى باسم رئيس الملائكة ميخائيل التى في الحصن بدير أبي مقار حيث وضع هذا الصندوق مقابل الحائط الجنوبي للهيكل ، وفي كنيسة العذراء بدير السريان حيث وضع هذا الصندوق مقابل الحائط الجنوبي للهيكل ، وفي كنيسة العذراء بدير أبي مقار حيث نشاهده موضوعاً في الطرف الشرقي للجناح الشمالي وجميع هذه الصناديق مصنوعة من الخشب وتتكون من صندوق طويل يشمل الرفات وهو مغطى بمظلة كبيرة ، ومن الصعب تحديد تاريخ التعرف إلى هذا النوع من المحتويات بالرغم من أن كافة النماذج حديثة نسبيا مثلها في ذلك مثل المنجليات (انظر الشكل رقم ١١) .



الشكل رقم ١١ : دير السريان : صندوق بواجهة زجاجية فى كنيسة العذراء .

ويبدو لنا أن المذابح القديمة كانت مصنوعة من الخشب [١٦٢] وهذا يفسر لنا سبب اختفائها في كنائس معينة مثل كنائس باويط وسقارة والأنبا هدرا والصحاح ، لقد كان المذبحان اللذان في سيليا من الحجر فقد كانت الكنيسة الشرقية تشتمل على قاعدة مستديرة كما اشتملت الكنيسة الغربية على قاعدة مربعة ، ونرى في كافة النماذج الموجودة في كنائس وادى النطرون ، والأنبا أنطونيوس ، والأنبا بولا ، والدير المحرق، والدير الأبيض ، والدير الأحمر أن المذابح تتخذ شكل مكعب من الحجر وقد أقيم وحده في وسط الهيكل بعيداً عن الحوائط ، أما بالنسبة لمذبحى الديرين الأبيض والأحمر فمن المؤكد أنهما غير أصليين والأول منهما مقام أمام الخط الغربى للمحراب الشرقى على مسافة صغيرة منه بينما أقيم الثانى داخل المحراب ، وهذه المذابح الديرية مقامة فوق منصات فيما عدا مذبحى الديرين الأبيض والأحمر على عكس كنائس مصر القديمة التى أقيمت فيها المذابح على نفس مستوى بقية الهيكل [١٦٣] .

وتوجد فجوة فى الجانب الشرقى من المذبح يصعب علينا فى الوقت الحالى تحديد وظيفتها بدقة لأنها متروكة فارغة ، وقد ظن المؤرخ بتلر [١٦٤] أنها كانت تستخدم لحفظ الرفات قبل استخدام الصناديق ذات الواجهات الزجاجية ولكننا لا نجد دليلاً يساند هذه الفكرة ومن المعروف أن زيت الميرون كان يحفظ فى فجوة المذبح بكنيسة القديس مكاريوس (هيكل الأنبا بنيامين) بعد تقديسه ولكننا لا نستطيع القول بأن هذا الاستخدام يشكل عادة منتظمة ويغطى المذبح بلوح من الرخام يتميز عادة بأن أحد جانبيه يتخذ شكلا نصف دائرى [١٦٥] وهو الجانب الذى يواجه الشرق بينما تكون الحافة مرتفعة ، ولكن فكرة بتلر [١٦٦] تقول بأن القسم الأوسط الغائر عبارة عن مجرى مخصص لتصريف الماء أثناء طقس غسيل المذبح وقد اعتبر هوايت هذه الفكرة خاطئة حيث أن الشق الذى فى وسط الجانب الغربى من اللوح المقدس لا يتغلغل فيه، ولذلك فمن الأفضل اعتباره مجرى شكليًا فقط [١٦٧] ولا يوجد مثل هذا المجرى فى اللوح المقدس الذى على مذبح كنيسة الدير المحرق [١٦٨] كما أن هناك لوحان معروضان بالمتحف القبطى يقدمان لنا الدليل على فساد فكرة بتلر ، أحدهما يتميز بالمجرى الشكلى والآخر بدون مجرى [١٦٩] وقد يكون اللوح المقدس بسيطا أو مغطى بنقش (وصليب) كما هو الحال فى كنيسة الدير المحرق وكنيسة دير أبوحنس ، ونشاهد بالمتحف القبطى نموذجاً من غير كنائس الأديرة به بعض النقوش المحفورة بشكل بارز ، ونموذجًا آخر من طراز أقل شيوعًا وهو مستطيل الشكل وله نفس الحافة المرتفعة

وأحيانا المجرى الشكلى وتتميز كافة المذابح الرئيسية التى بالأديرة الحالية بأنها مزودة بألواح مقدسة بسيطة فوق المذابح الخشبية علماً بأنها كلها حديثة زمنياً .

أما عن المظلات الكاملة للمذابح فهى محفوظة فقط فى كنيستى العذراء وست مريم بدير السريان وهى تتخذ شكل قبة من الخشب محمولة على أربعة أعمدة خشبية رفيعة ، وهذه المظلات مثلها مثل الكثير من المعالم الأخرى عبارة عن مظلات حديثة حلت محل المظلات الأصلية ، ولا نشك فى أن هذه المظلات كانت شائعة فى الكنائس القديمة ، كما أنها تشكل جزءا من أثاث الكنائس منذ وقت مبكر (١٧٠) بخلاف البقايا الرخامية الموجودة فى كنيستين من كنائس وادى النطرون ويحتمل أنها كانت ضمن الدعائم الأصلية التى كانت تسند المظلات (١٧١) وهناك آثار للأعمدة الرفيعة التى كانت تؤدى نفس هذا الغرض فى كنيسة الصحاح ، ومن الملاحظ أن الهيكل الرئيسى فقط هو الذى يزود بالمظلة .

أما استخدام الشمعدانات فى الهيكل كما هو واضح فى الكنيستين اللتين بدير السريان والدير المحرق، وفى كنيسة القديس مكاريوس فى القرن التاسع عشر حسبما ذكر بتلر وشستر (١٧٢) فإنه ابتكار حديث.

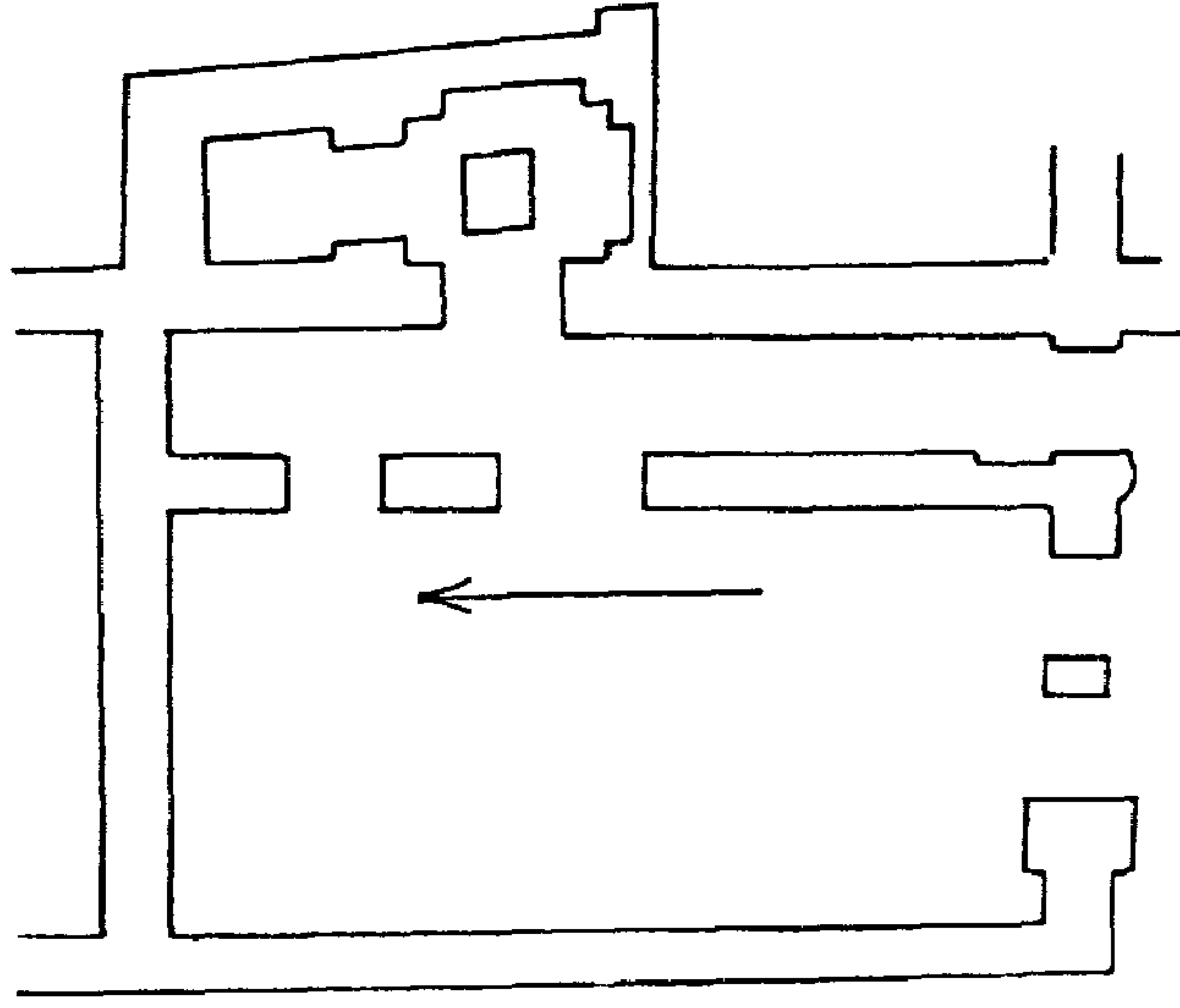
وتوجد فى معظم الكنائس الرئيسية بوادى النطرون وفى كنيسة أو كنيستين من الكنائس الصغرى مصاطب أو منصات خلف الهيكل الرئيسى ، مكونة من عدد مختلف من الدرجات وممتدة بعرض حائط الشرقية بالهيكل ، ويوجد فى هيكل الأنبا بنيامين بكنيسة القديس مكاريوس ثلاثة مصاطب ، كما أن هناك أربعة مصاطب أخرى فى كنيسة القديس أبسخيرون بدير أبى مقار وهناك أيضاً ستة مصاطب فى كنيسة الأنبا بيشوى ، بينما نجد مصطبتين فقط فى كنيسة العذراء بدير السريان ، ونجد ثلاثة مصاطب فى كنيسة ست مريم التى فى نفس البقعة ، وقد وضع فوق الدرجة العليا فى الوسط العرش المخصص لجلوس الأسقف.

والمصاطب غير موجودة خارج أديرة وادى النطرون فى أى من الكنائس الديرية الأخرى المستخدمة حاليا ، ومن الصعب تحديد الفترة التى أصبحت فيها المصاطب من المعالم الشائعة ، ولكنها تظهر فى كنيسة أركاديوس بدير مارمينا (يطلق عليها المؤرخ بدوى اصطلاح بيما Bema(١٧٣)) ولكن الكنائس الديرية القديمة لم تكن بها هذه المصاطب . ويبدو أنها لم تكن معروفة أيضاً فى بلاد النوبة حتى القرن الثامن

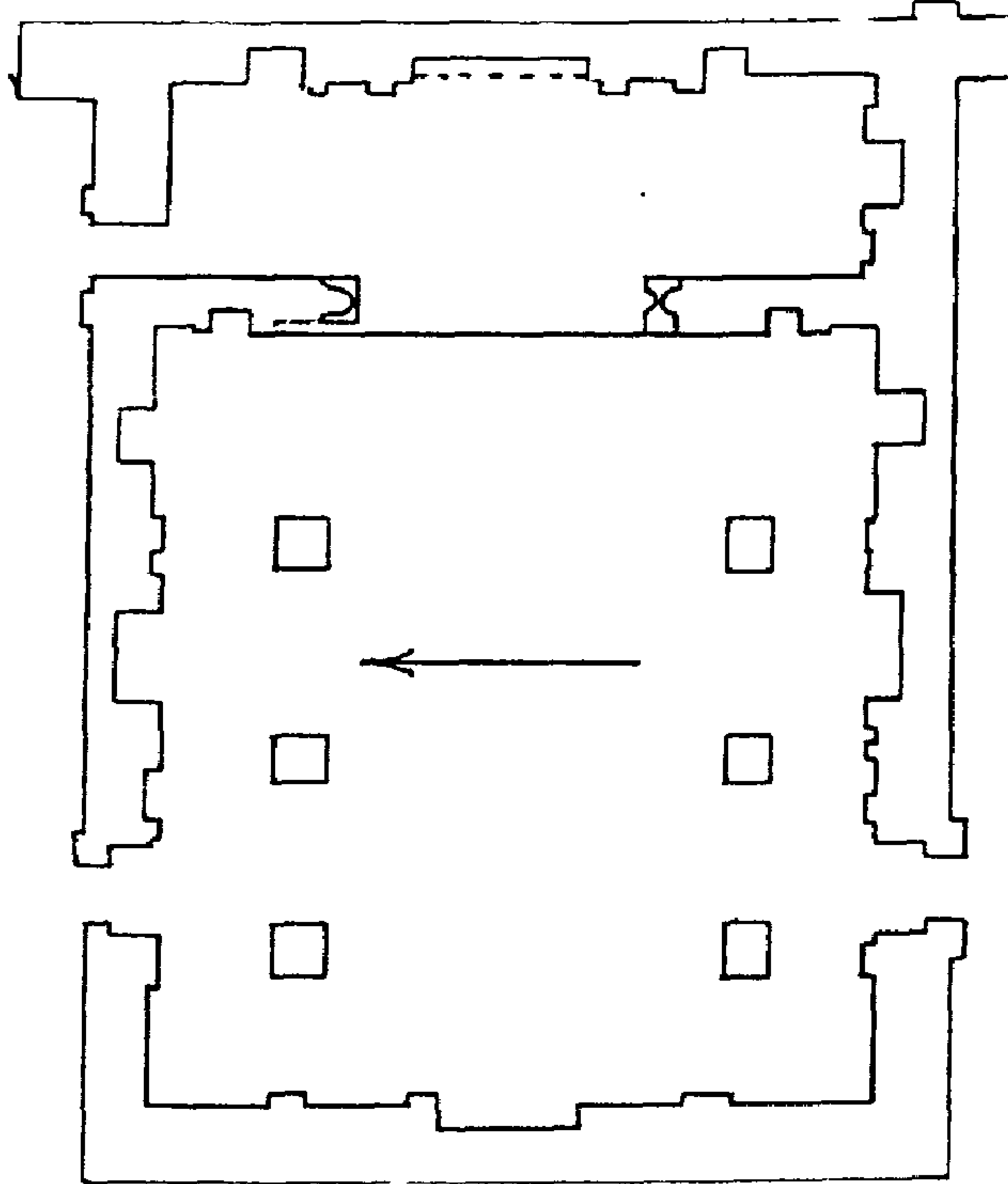
أو التاسع[١٧٤] ومن الممكن أن يكون ظهورها فى مصر قد حدث بشكل متفرق حتى نفس ذلك الوقت تقريباً .

ويتضمن حائط الشرقية بالهيكل الأوسط وكذلك الهيكلين الجانبيين حنية أساسية كانت تتصل بها من الجانبين أحيانا وليس دائمًا حنيتان إضافيتان ، وهذه الحنيات نصف دائرية وإن كانت الحنيتان الجانبيتان مربعتى الشكل ، كما هو الحال فى كنيسة العذراء بدير السريان وكنيسة أبى مقار ، ويوجد فى كنيستى الأنبا هدرا والصحاح حنيات مربعة منفصلة خلف الهيكل الشرقى ، وهناك أيضًا حنية مستطيلة كبيرة فى الكنيسة الجنوبية فى باويط يتصل بها من الجانبين حنيتان مربعتان ، أما فى دير القديس أنطونيوس فإن الهيكل الجنوبى به حنية مربعة بينما يتميز الهيكل الشمالى بوجود حنية نصف دائرية ، أما الحنيات التى فى الهيكل الأوسط بدير الأنبا أنطونيوس والدير المحرق فهى كبيرة على غير العادة ، ومن السهل الوصول إلى الحنية التى بدير الأنبا أنطونيوس باستخدام درجتى سلم وهى لا تشكل مصطبة بينما تتخذ الحنية فى الدير المحرق شكل قبو مربع عميق فى الحائط الشرقى ، وهى نفسها مزودة بحنية صغيرة نصف دائرية ، أما الحجرتان اللتان على جانبى هذا الهيكل فإن الشمالية منهما هى التى تتميز بوجود حنية ولكن هذه الحجرات كلها ليست هياكل ، وقد ضاعت الوظيفة الطقسية المحددة لهذه الحنيات لأنها لا تستخدم فى أيامنا هذه ، أما الحنيات الأخرى المربعة فإنها توجد غالبًا فى الحائطين الشمالى والجنوبى للهياكل ، وتعتبر الحنيات التى فى الهياكل الجانبية بكنيسة العذراء فى دير السريان غير عادية من حيث أنها غير مقامة فى الوسط بل فى الركنين الشمالى والجنوبى للحائط الشرقى .

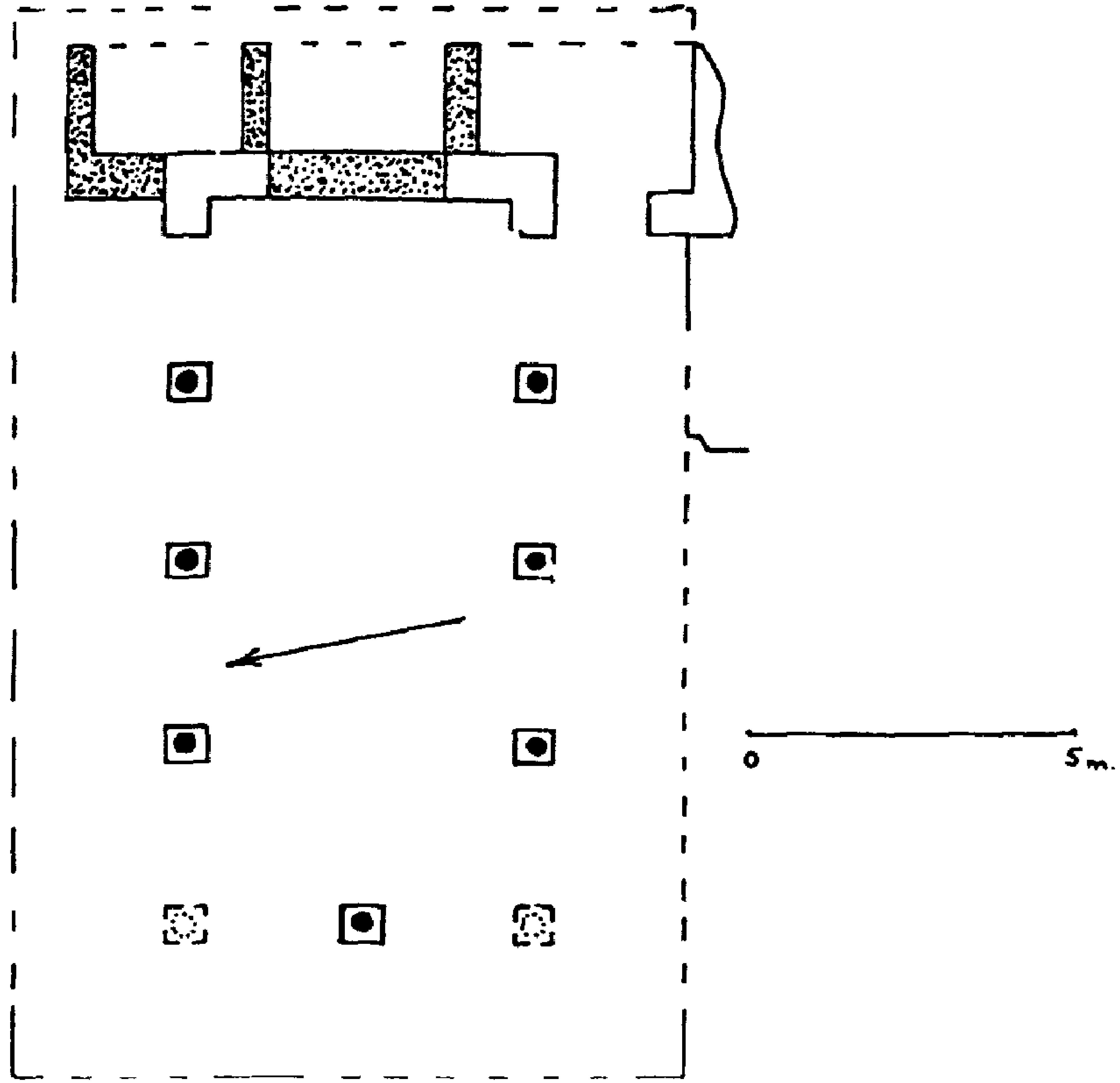
وسنعالج فى الفصل الخاص بدراسة النحت صفوف الحنيات التى فوق بعضها البعض فى الديرين الأبيض والأحمر ، وقد وجدت قنوات من الفخار للاغتسال محفورة فى أرضيات العديد من كنائس وادى النطرون ولكننا نلاحظ للمرة الثانية أن هذه القنوات غير موجودة فى الكنائس القديمة .



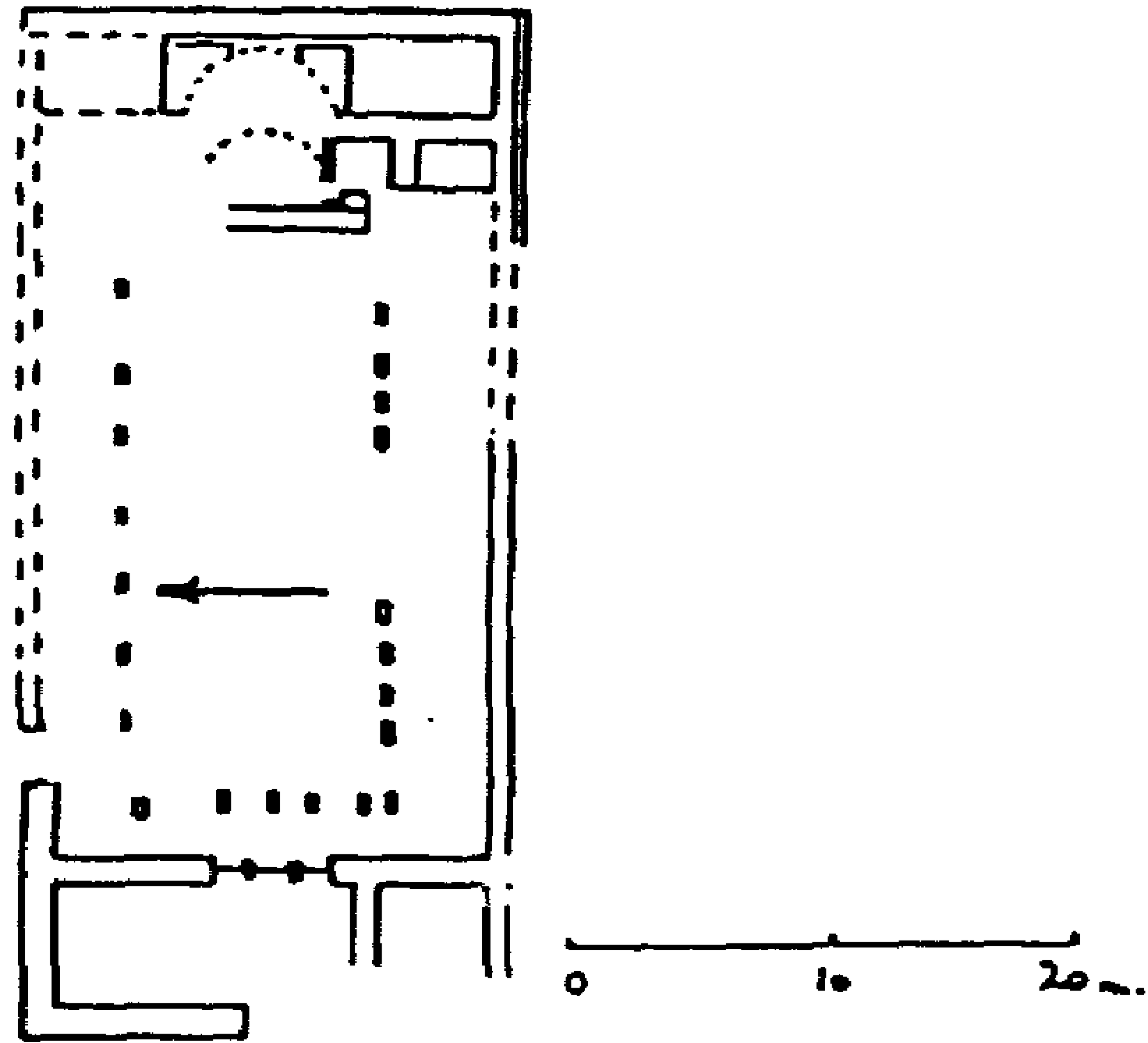
لوحة رقم (٦) الكنيسة المنزلية الصغرى - الواحة البحرية



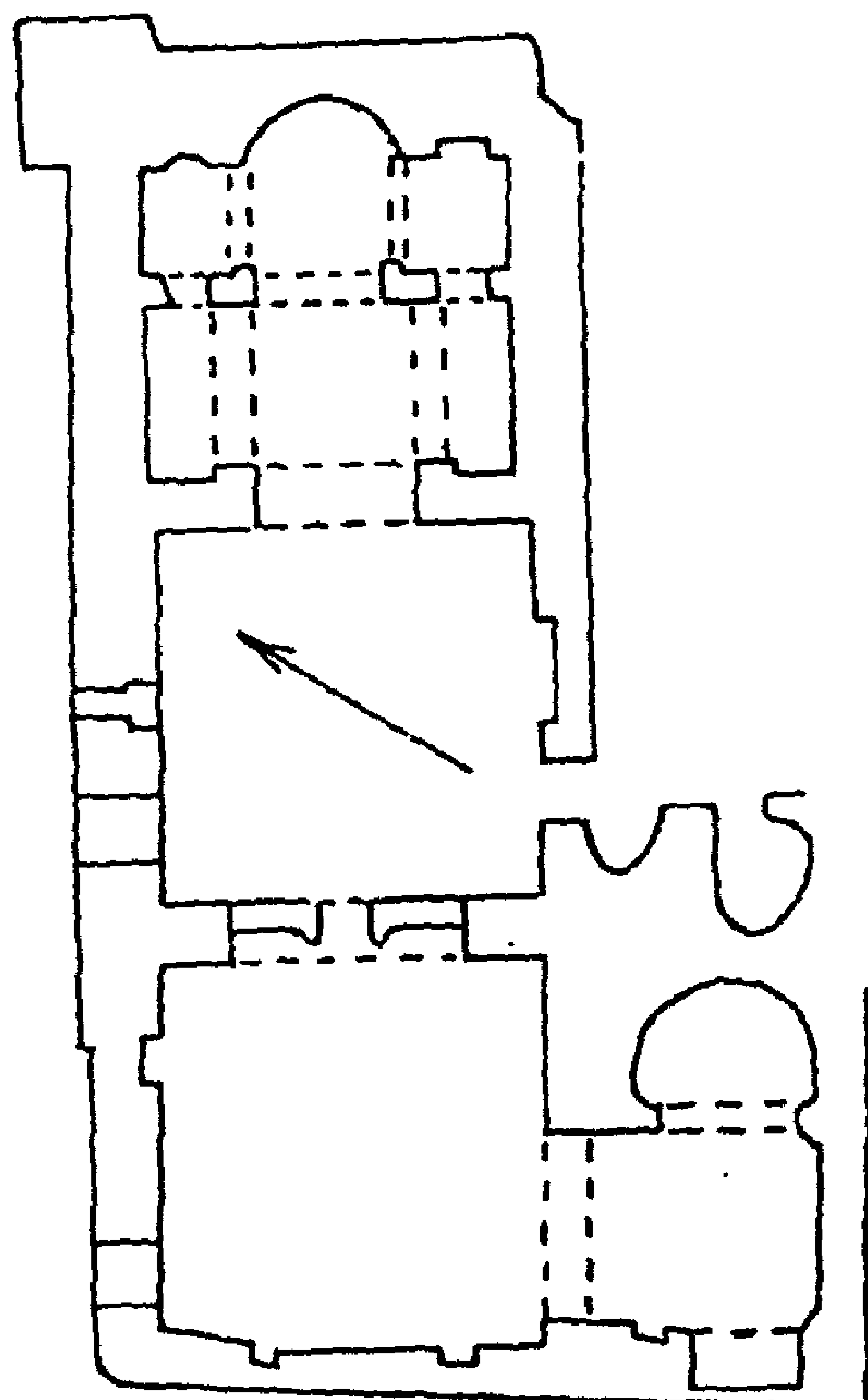
لوحة رقم (٧) الكنيسة الجنوبية - باويط



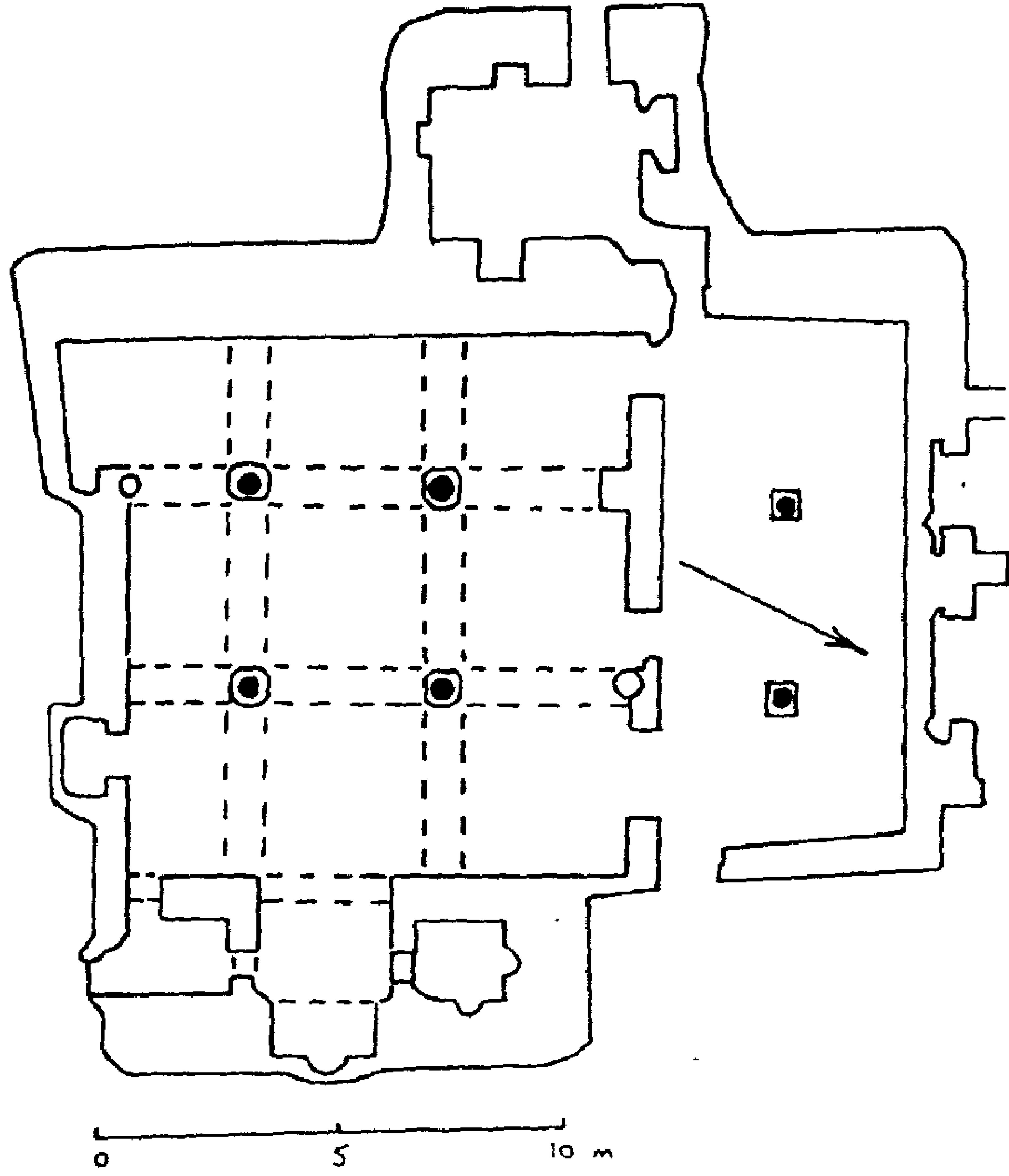
لوحة رقم (٨) : كنيسة بالمقابر سقارة



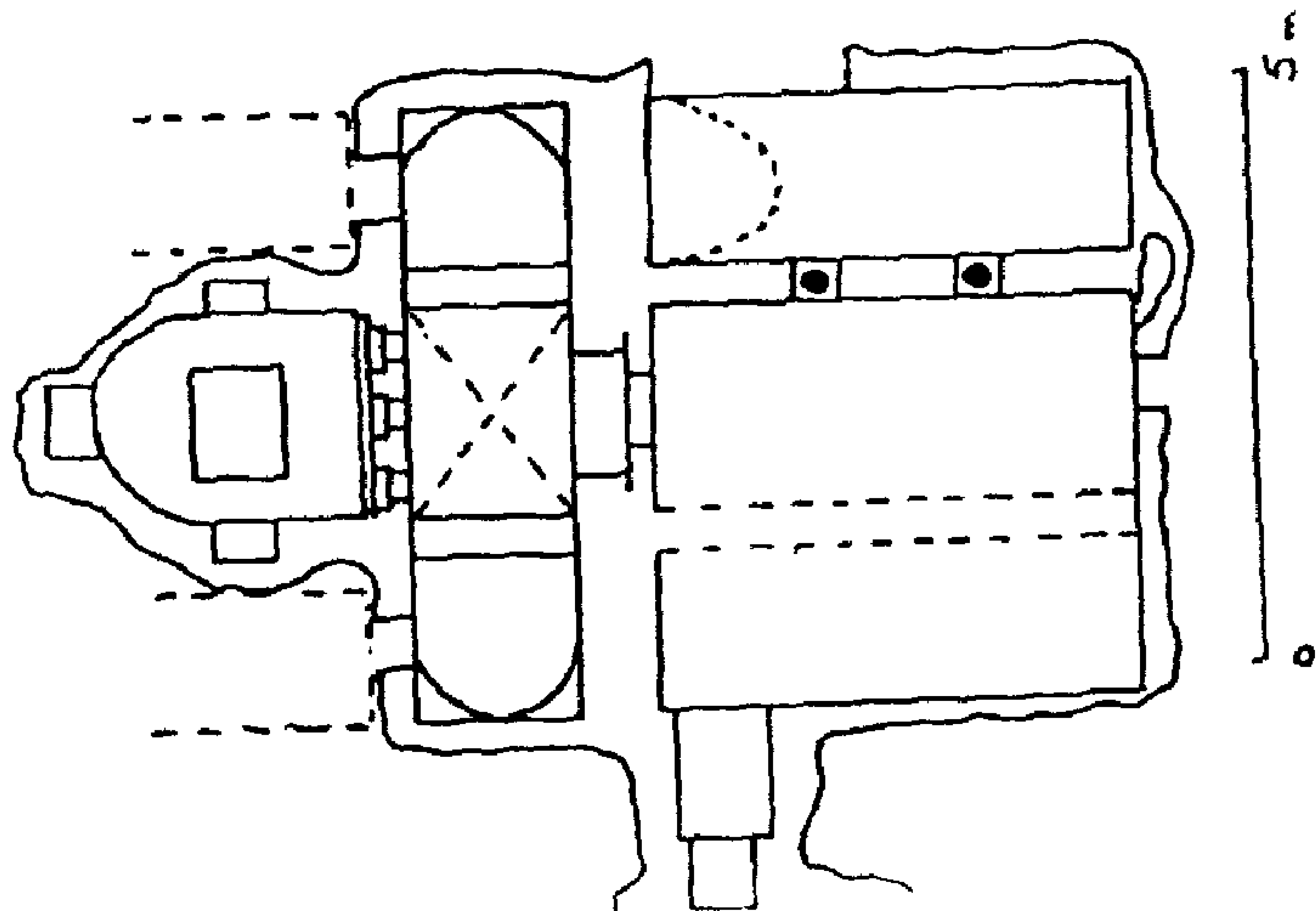
لوحة رقم (٩) الكنيسة الرئيسية – سقارة



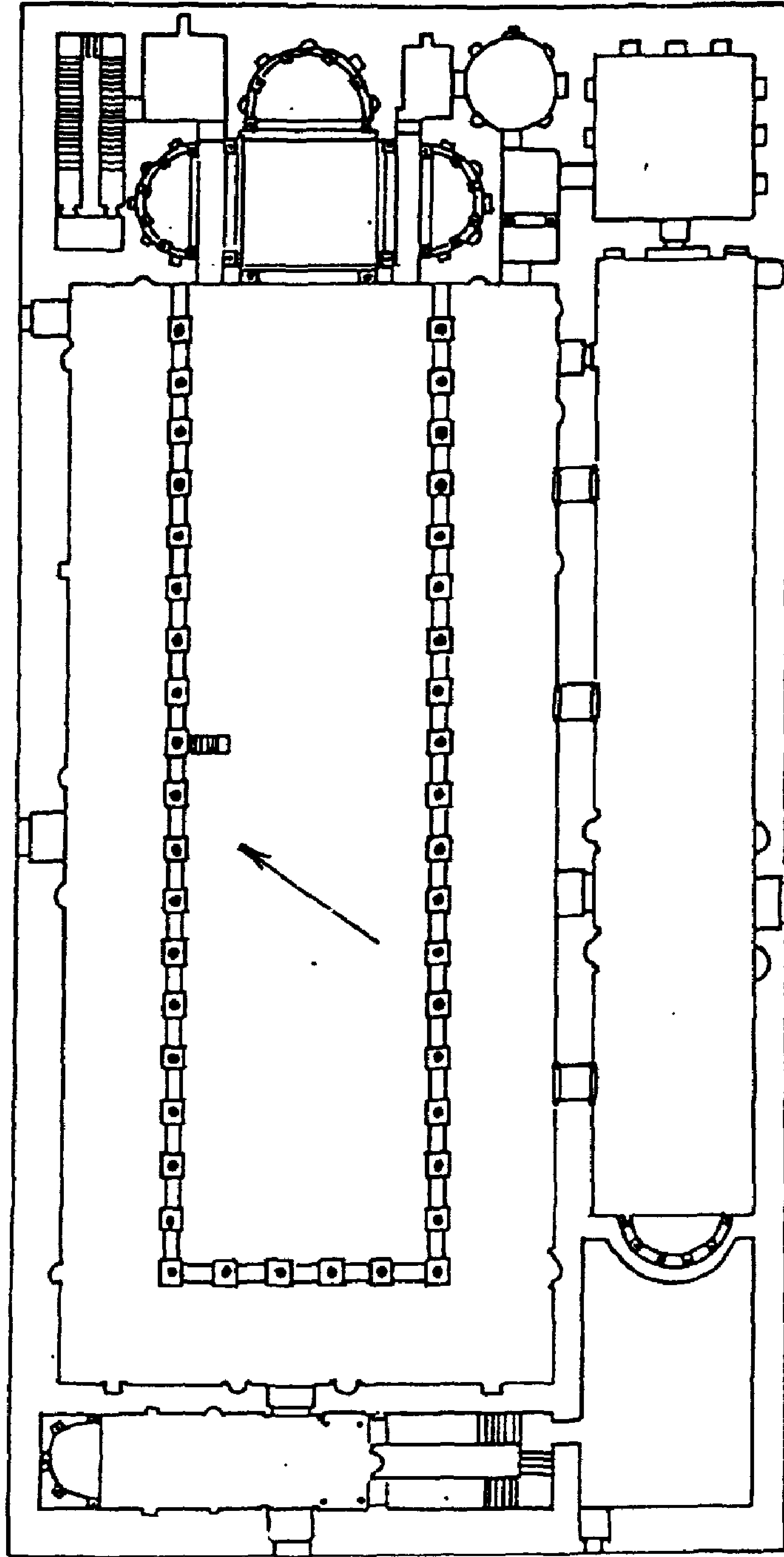
لوحة رقم (١٠) كنيسة القديس أنطونيوس



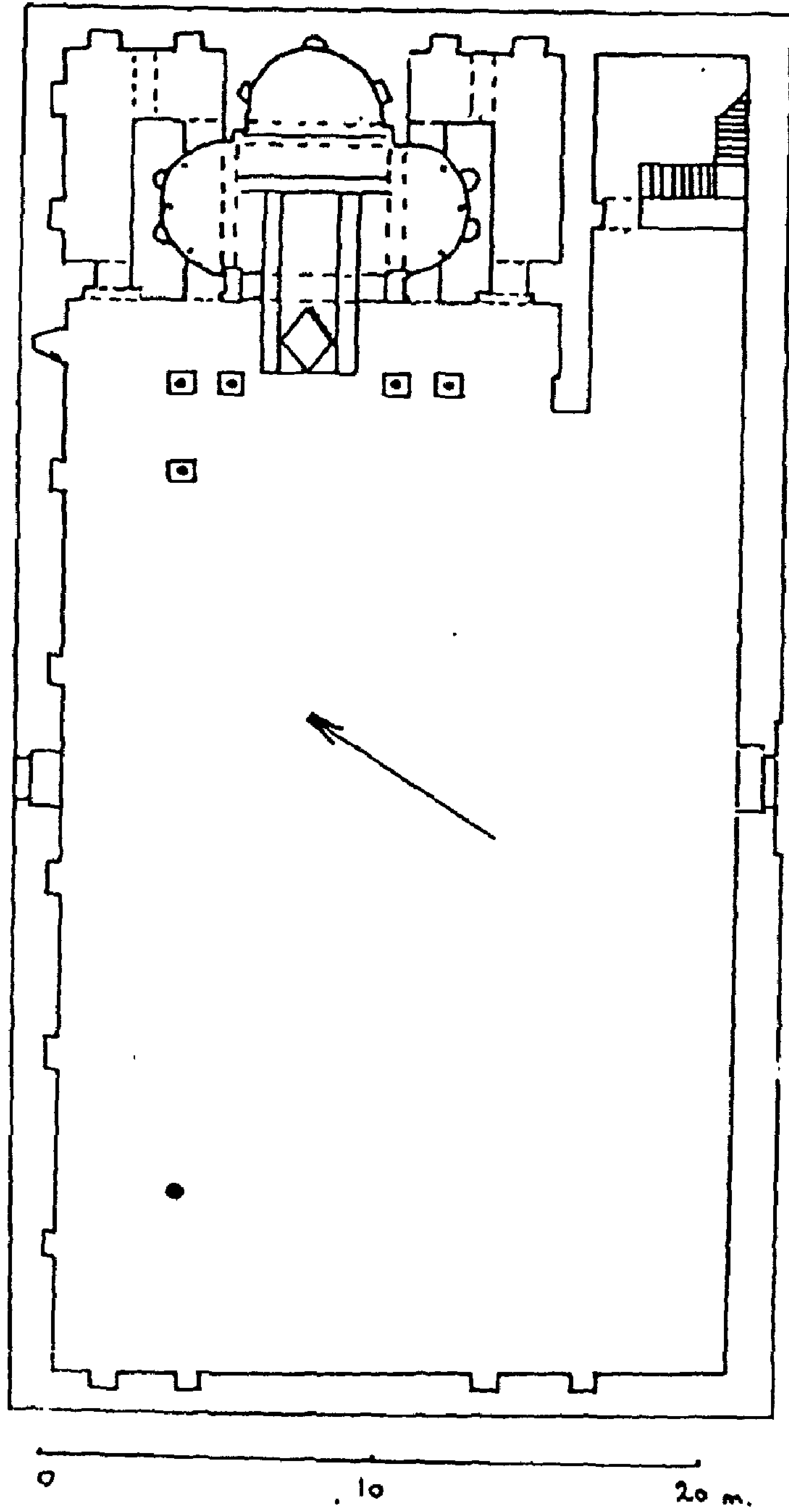
لوحة رقم (١١) كنيسة الدير الحرق



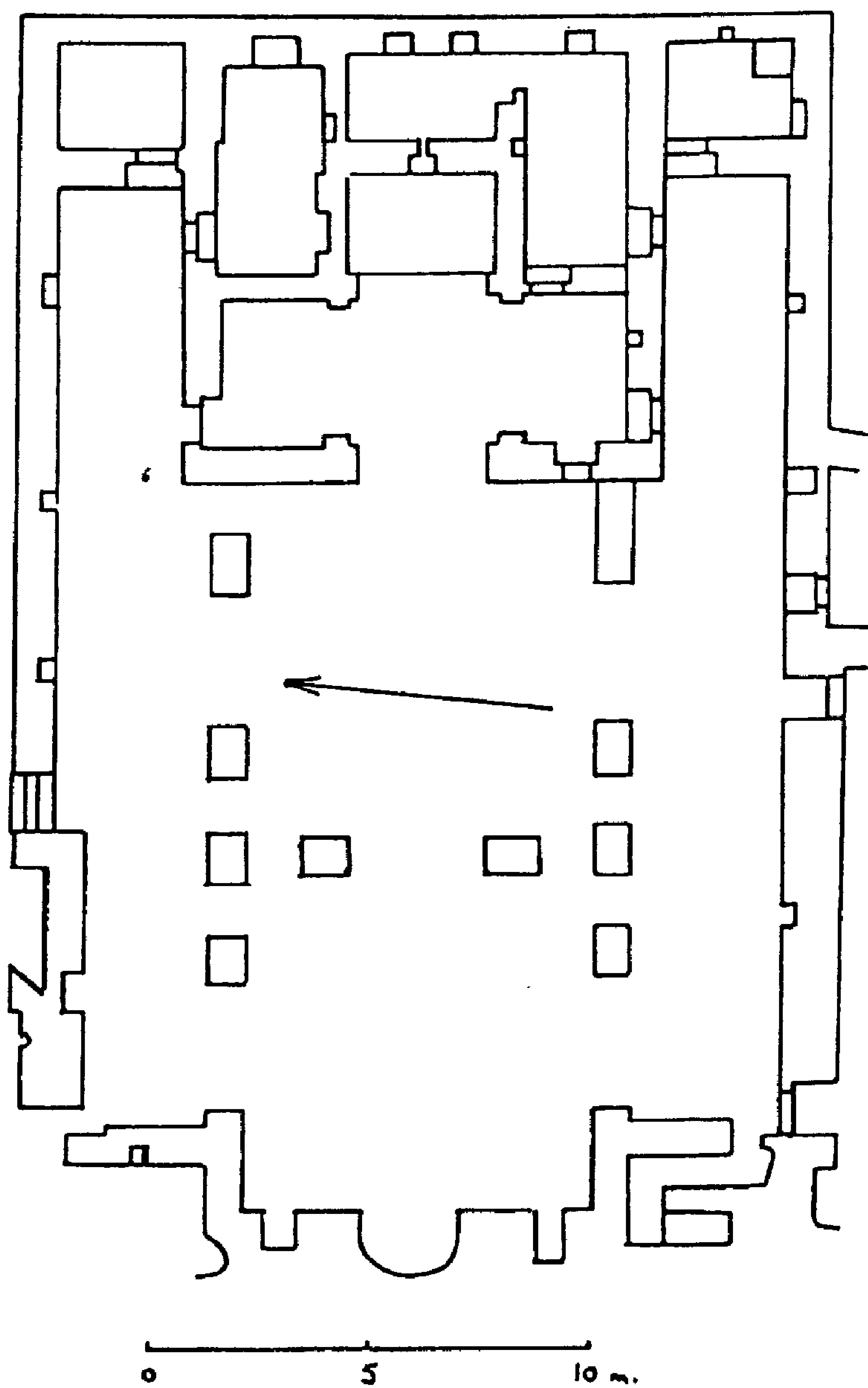
لوحة رقم (١٢) كنيسة دير الجمع



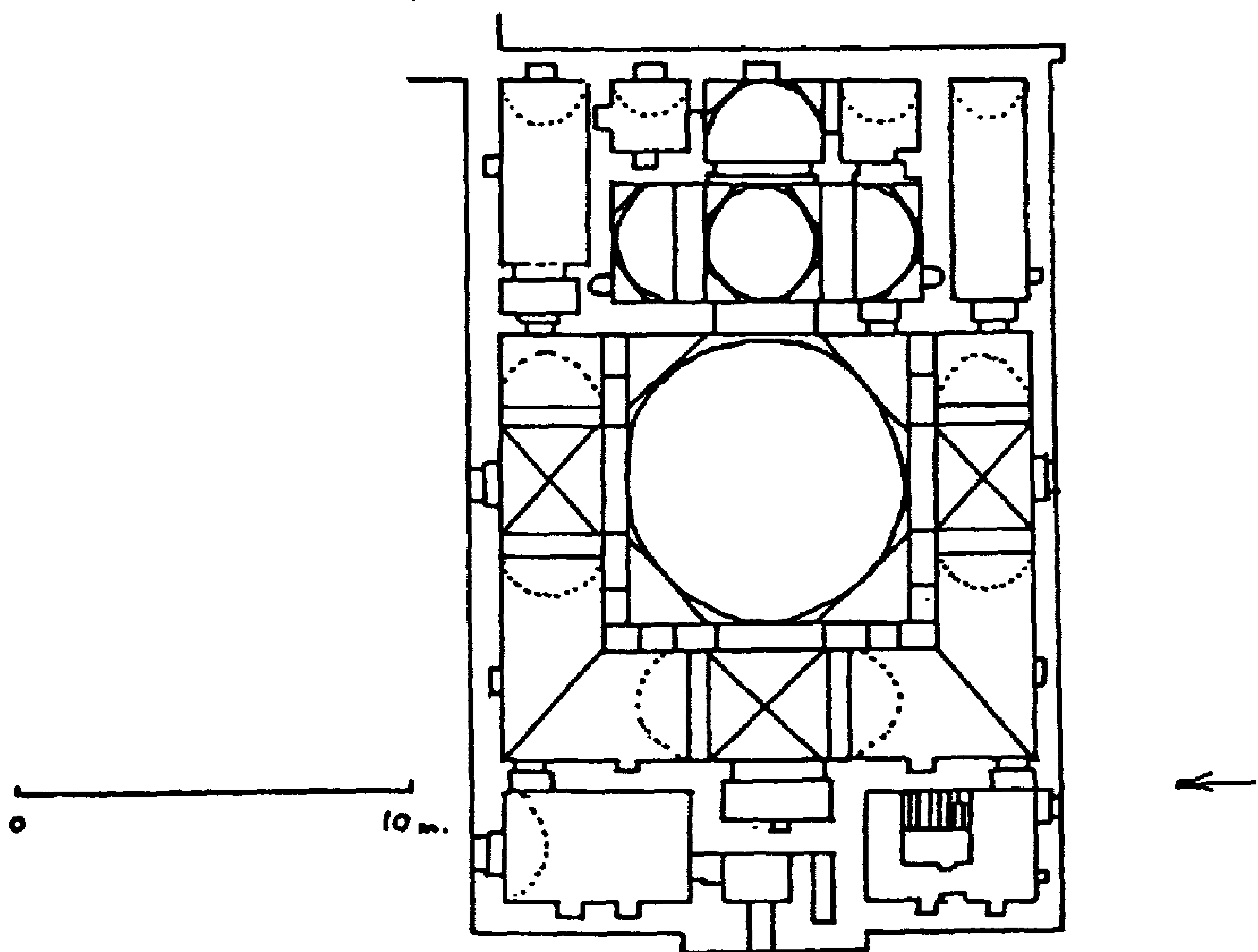
لوحة رقم (١٣) الدير الأبيض



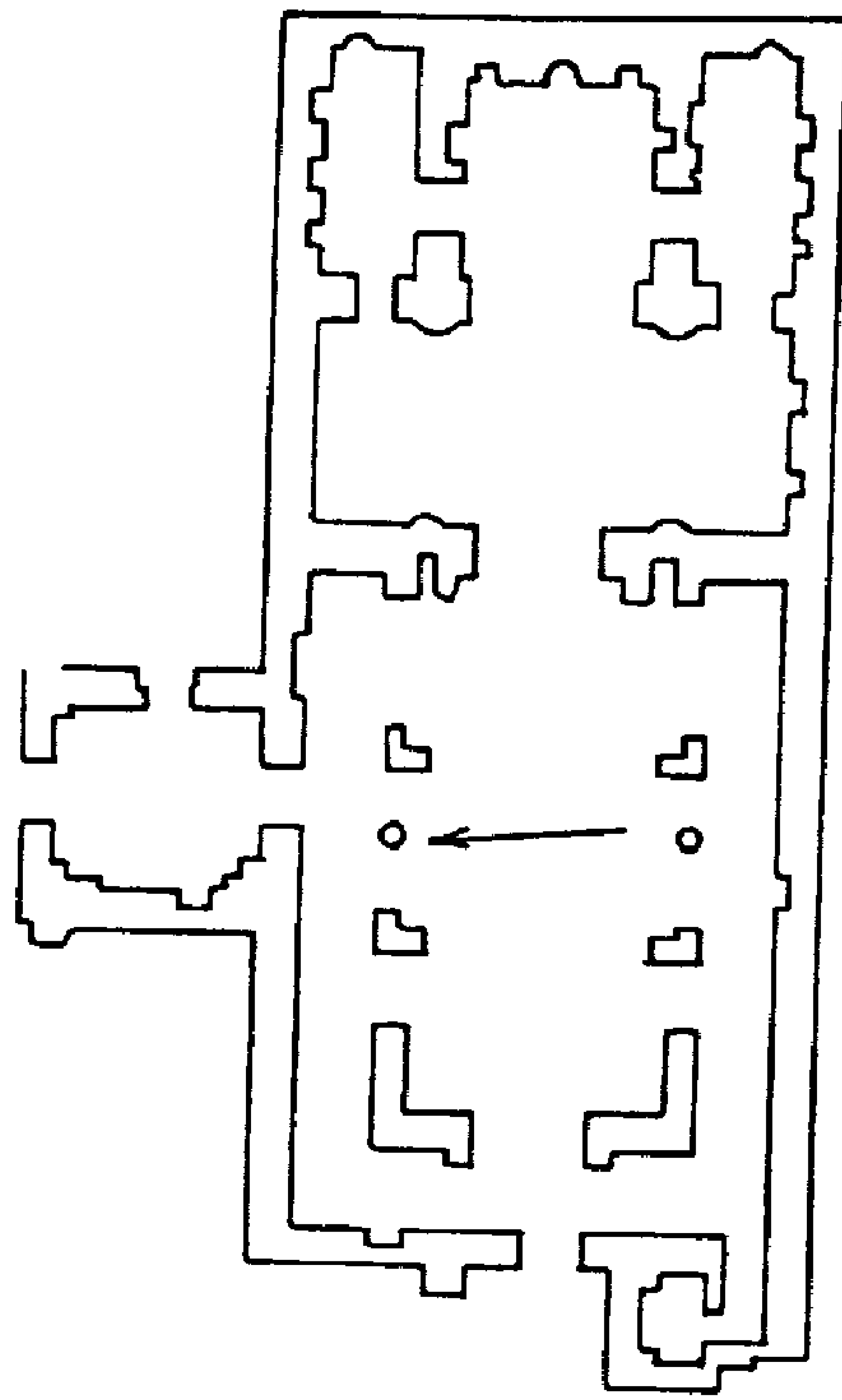
لوحة رقم (١٤) الدير الأحمر



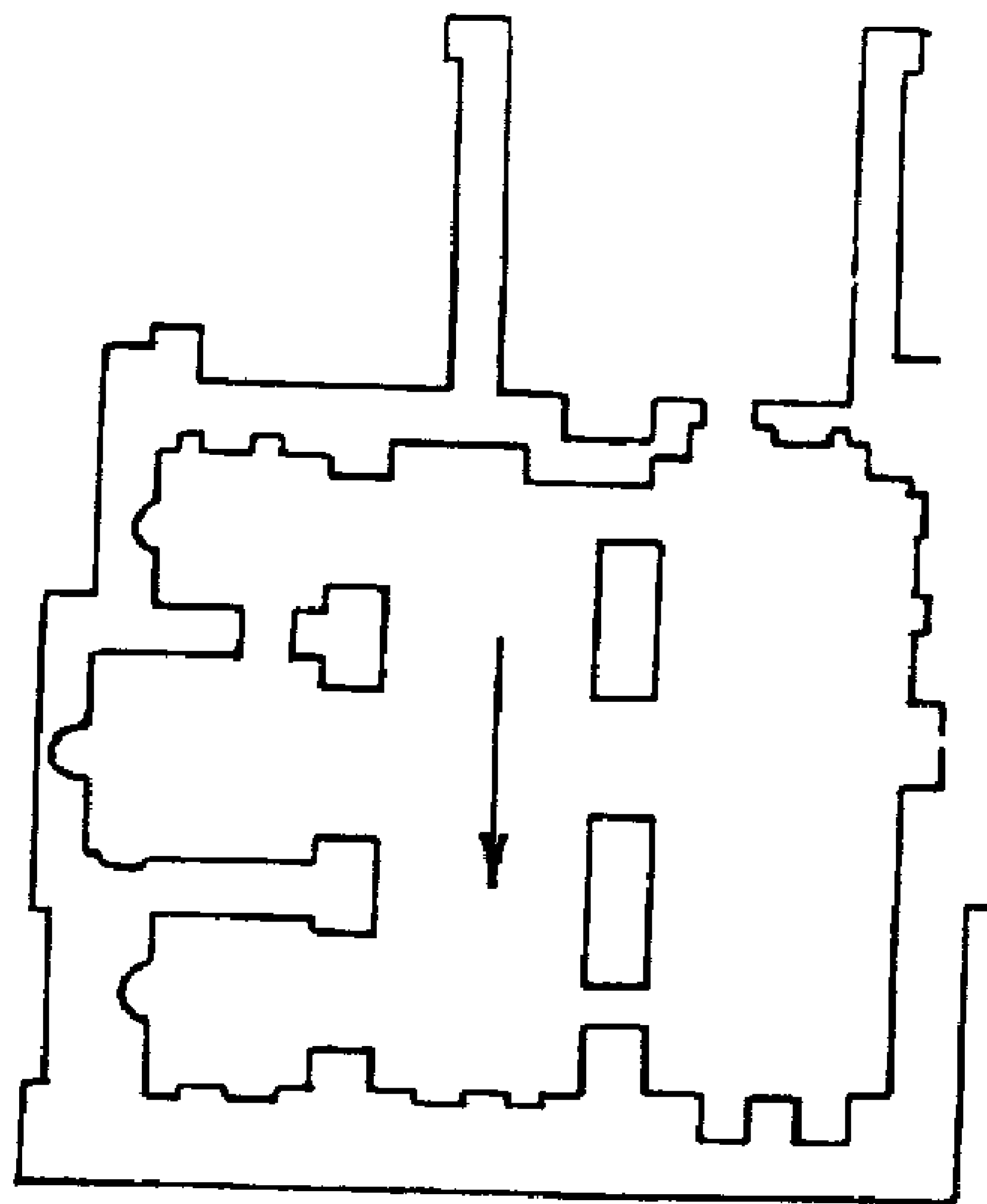
لوحة رقم (١٥) كنيسة دير الأنباهدرا



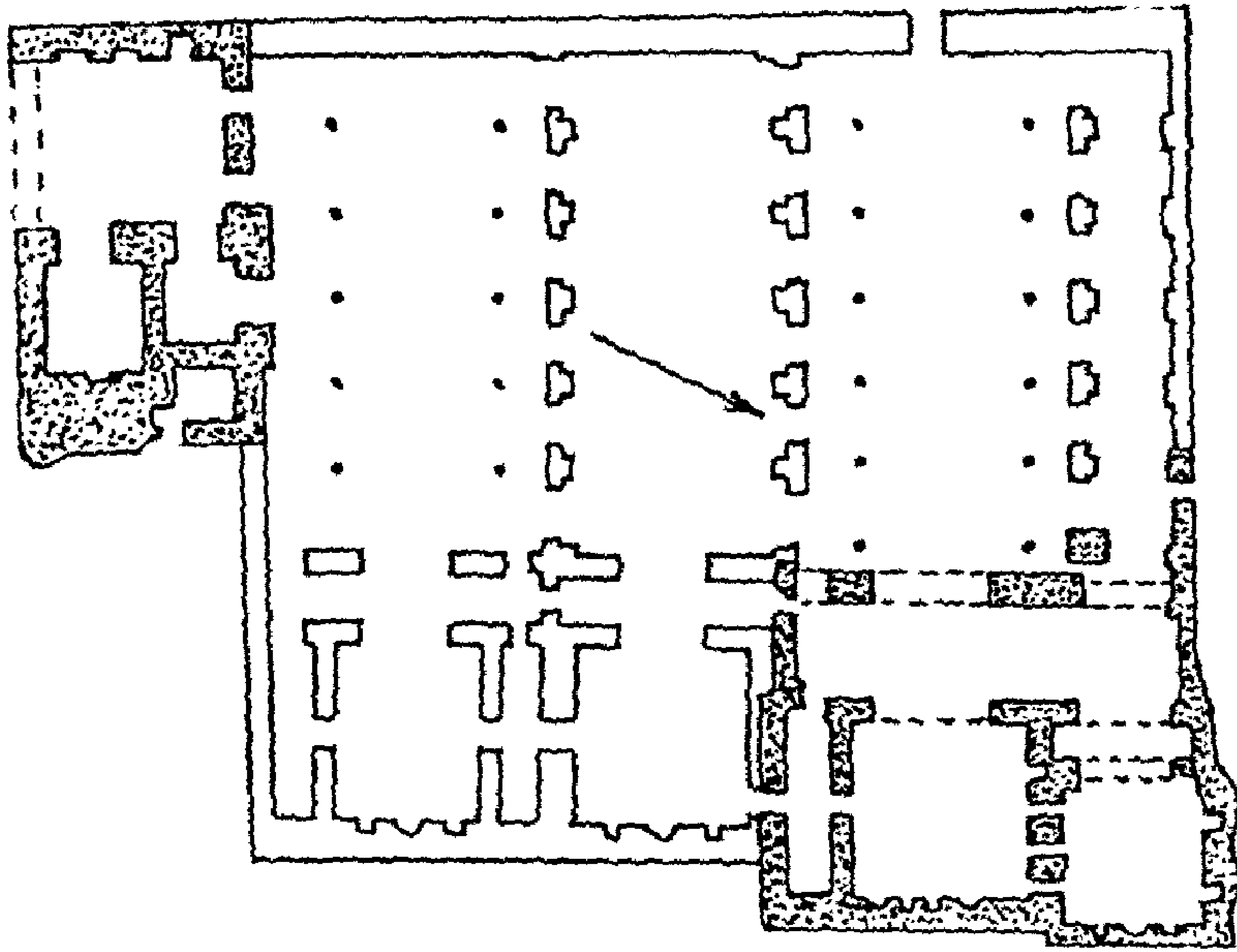
لوحة رقم (١٦) كنيسة الصحاح



لوحة رقم (١٧) كنيسة العذراء بدير السريان

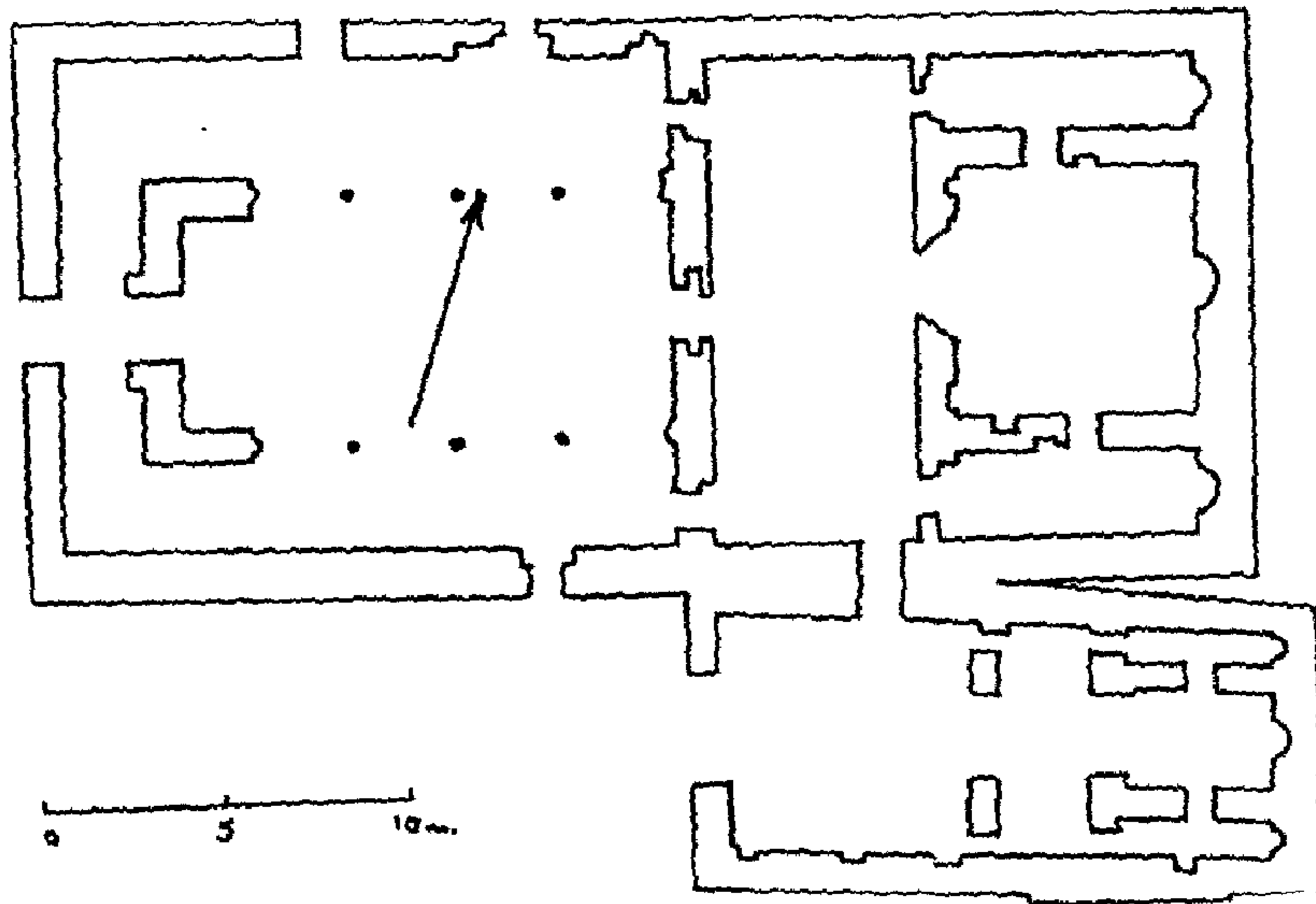


لوحة رقم (١٨)



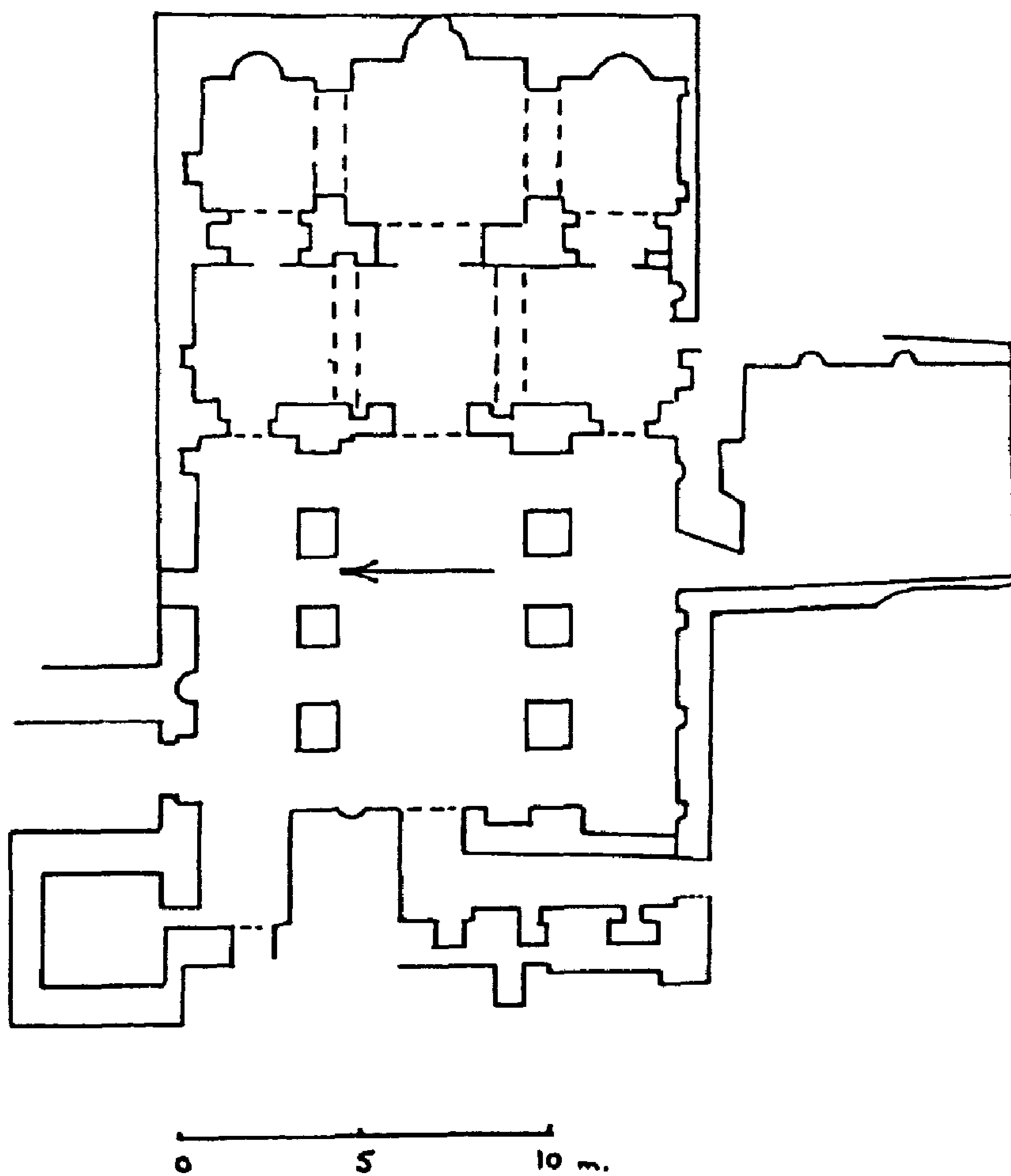
لوحة رقم (١٩) كنيسة أبو مقار

الأقسام المنقطة تبين بقايا التخطيط الأصلى



لوحة رقم (٢٠) كنيسة الأنبا بشوى

التخيط الذى تم فى القرن التاسع الذى استعارة أيفلين هوايت



لوحة رقم (٢١) دير البراموس : كنيسة العذراء

قائمة مراجع الفصل الثانى

1 - Monneret de Villard. Il monastero di S. Simeone presso Aswan, fig. 39: also in ASAE, Vol. 26, pl.I.

2 - J. Clédat, 'Les inscriptions de saint Simeon in Receuil de Travaux, Vol. xxxvii, p.41.

3 - E. White, The Monasteries of the Wadi 'n Natrun, part III,p-84ff and pl.v.

4 - Monneret de Villard's plan of the church in his article 'La basilica cristiana in Egitto' (Int. cong. di arch. cristiana, Rome 1940, Atti V. 1, fig. 7) is inaccurate in that it places the secondary doors in the north and west walls-too far respectively to the east and north. Their correct situation can be seen in his earlier plan published in Les couvents près de Sohag, fig. 3. See also Christentum am Nil Abb. A, P. 176.

5 - Monneret de Villard, Deyr el-Muharraqah, note archeologiche, p.5.

6 - E. White, op. cit. , p24.

7 - Somers Clarke, Christian Antiquities in the Nile Valley, pl.xxix.

8 - Monneret de Villard, Il monastero...... tigs. 39 and 76.

9 - J. Quibell, Excavations at Saqqara, 1907 - 08, p.7.

P.Grossman, 'Rinigungsarbeiten im jeremiaskloster von Saqqara
vorl?ufiger bericht' in MDAIK, Band 27, 2, p.173ff.

10 - F. Daumas in Actes del VIII CongXesso Internacional de Arqueologia
Cristiana, p.267.

11 - Monneret de Villard, in int. cong., pp. 314 - 315.

12 - J. Doresse, 'Deux mnonastères coptes oubliés', in Revue des arts, II , 1935 , p.9.

13 - Monneret de Villard, in Int-cong. p. 308 .

14 - E. White, op. cit., P.84ff.

15 - E. White, op. cit., p-15.

16 - R. Krautheimer. Early Christian and Byzantine Architecture, Ch.I:

M. Gough, The Early Chiristiàns, Ch.III.

17 - Excavations at Dura-Europos, 5th season, Ch. VII

18 - See esq. J. Ward Perkins, 'Constantine and the Origins of the Christian Basilica'. in PBSR, Vol. xxii, 1954, p.69ff.

19J. Ward Perkins, op. cit.. p. 78.

20 - R. Krautheimer, op. cit., p.42.

21 - R. Krautheimer, op. cit.. p.68.

22 - R. Hoddinott, Early Byzantine Churches,in Macedonia and Southern Serbia,

Chs. 2and 3 : R. Krautheimer, op. cit. , p.69.

23 - Hoddinott, op. cit., pp.36-39: G. Bell, 'Churches and Monasteries of the Tur Abdin' in Zeitschrift fur Geschichte der Architekur. 1931 .

24 - A. Fakhry, Bahria Oasis, Vol. 11, fig. 41 .

25 - A. Fakhry, op. cit.. pp. 55 - 58and fig. 38.

26 - A. Fakhry, op. cit, p-64.

27 - P. Kahle, Bala'izah, Vol. 1, p.260.

28 - A. Fakhry, The Necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis. esp. chapels 66and 90 .

29 - A. Badawy, 'Les premières e'glises d'Egypte jusqu'au siècle de saint Cyrille,'

in Kyrilliana, pp.57-58.

30 - A. Badawy. op. cit., pp.56-57. On the churches of Abu Sarga and Mari Mina see also R. Habib, Cairo's Ancient Coptic Churches, pp.27-28, and 82-85.

31 - Monneret de Villard, Les 'eoglises du monastere des syriens au Wadi en-Natrun, p.14.

32 - J. Strzygowski, Origins of Christian Church Art, pp-67-68:

E. White. op. cit.. p. 15, note 5 : G. Bell, op. cit. , pp.37-38 and fig. 15.

33 - R. Krautheimer, op.cit., p. 218 .

34 - Monneret de V illard, Les églises, pp. 6 - 61.

35 - E. White, cit., p. 15, note 5.

36 - E. White,_op. cit., p.6.

37 - J. Strzygowski, op.cit. , p.41.

38 - J. Ward Perkins, op. cit., p. 79.

39 - R. Krautheimer. op. cit., p-69.

40 - A. Badawy. L`art copte, les influences égyptieiines:

P. du Bourguet, L'Art Copte, pp.,114-115.

41 - H. Butler, 'Nabataean Temple Plans and the Plans of Syrian Churches',

in Studien zur kunst des ostens, p. 9ff: also in Revue Archèologique,

vol. VIII, p.413ff.

42 - R. Hoddinott. op. cit.. pp.38 - 39 G.- Bell. op. cit., p. 84.

43 - R. Krautheimer. op. cit.. P.19.

44 - R. Fiautheimer..op. cit., p.110.

45 - A. Badawy, op. cit.

46 - P. du Bourguet, op. cit.,

47 - K. Baedeker, Egypt, p.339.

48 - R. Hloddinott, op. cit. , Ch.2: see also Ward Perkins.. op.cit. p-78.

49 - Monneret de Villard, Les couvents près de Sohag,. pp. 16 - 22

50 - R. Krautheimer, op. cit., pp.87-88.

51 - See principally tvlonneret de Villard, Les couvents. ch-13:

K. Creswell. Early Muslirn Architecture, pp.144-147:

R. Hoddinott, op. cit., p-199: A. Grabar. Marryrium, Vol. I. p.113ff.

52 - For a plan of the Nola church see Monneret de Villard., Les couvents, I, fig. 72.

53 - Monneret de Villard, Les couvents, I. p. 52 : S. Gsell, Les monuments antiques de l'algèrie, I, p.229, p. 110 ; II, figs. 113, 134 : R. Krautheimer, op. cit. p-146.

54 - R. Krautheimer, op. cit., p.335, note 51.

55 - A Badawy, op. cit., pp.3-4.

56 - Monneret de Villard. Il monastero, p. 156.

57- Monneret de Villard. Il monastero, pp. 58 - 59 .

58 - Monneret de Villard. Il monastero, p. 52 ff: for Diyarbakr see G. Bell, op. cit., p. 92ff. and fig. 30 .

59 - Monneret de Villard. Il monastero, p.44, note 3 .

60 - Monneret de Villard, Il monastero, pp. 42 - 43 .

61 - Monneret de Villard, Il monastero, p.43.

62 - Monneret de Villard. Les èglises, p. 18 .

63 - Monneret de villard, Les èglises, p.2-0.

64 - Monneret de Villard, Les èglises, p.26.

65 - See J. Strzygowski, L'ancien art chrètien de syrie, Taf.III ; Princeton Expedition to Syria A and B.

66 - Monneret de Villard, Les èglises, p-20: E. White, op. cit. p.207.

67 - Monneret de Villard, Deyr el-Muharraqah, p.12ff.

68 - Unpublished results of the Byzantine Institute expedition.

69 - R. Krautheimer, op. cit., p.69.

70 - Monneret de Villard, Les couvents, II., p. 117.

71 - J. Quibell. op. cit., 1907 - 08, p.III.

72 - Monneret de Villard, in int. cong., p.308; for a plan of Haidra, see Les èglises, fig. VII.

73 - Princeton Expedition to Syria. B Northern Syria, p.224.

74 - Princeton Expedition. A Southern Syria, p. 114 (111.91).
B Northern Syria, p.209 (111.216).

75 - Princeton Expedition . A Southern Syria , P.114

B Northern Syria, P.

75 - W. Adams, Architectural Evolution of the Nubian Church' in JARC, Vol. 4. p. 87 ff. (type 2a. p. 49).

76 - J. Quibell, op. cit. 1907 - 08 P. 7.

77 - W. Adams. op. cit., p.99.

78 - W. Adams. op. cit.. p.94.

79 - Monneret de Villard. Les couvents, II. p.96

80 - R. Krautheimer, op. cit., see index under 'galleries':

M. Gough. op. cit., p.140.

81 - M. Gough. op. cit., p.140.

82 - E. Amelineau, Monuments pour servir à l'histoire de l'Egypte chretienne. IV, 1, pp. 398 and 433. and IV. 2, p. 647.

83 - E. Amelineau, op. cit.. pp.392-393.

84 - J. Leipoldt, Sinuthii Archimandritae, CSCO. Vol. 42, pp.67-69.

85 - P-Ladeuze. Etude sur le cénobitisme pakhomien, p. 319 .

86 - J. Maspero. 'Fouilles de Baouit', in CRAIBL, (1913), p.291.

87 - See J. Wansleben, The Present State of Egypt, p.225.

88 - A - Fakhry, 'The Monastery of Kalamoun'. in ASAE, 46, p. 66.

89 - Trans. Evetts and Butler . fol 72. a , p. 207.

90 - A. Butler. Ancient Coptic Churches, I, p.20.

91 - The church of Abu Sifain. Butler. op. cit., p.20.

92 - M. Gough. op._ cit., p. 139; Smith & Cheetham, Dictionary of Christian Antiquities, II. pp.1378-1379: C. Diehl. Manuel d'art Byzantin, I, p.174.

93 - A. Badawy. op. cit., p. 34 .

94 - Monneret de Villard, Les couvents, II, pp.112-113.

95 - Monneret de Villard, Les convents, II. p. 112., J. Strzygowski, L'ancien art cbretien, taf. 111.

96 - Princeton Expedition, A, p. 114, III 91, and p. 179, III 153.

97 - R. Hoddinott, op. cit., fig. 16.

98 - For a plan of this church see de Villard. Les couvents. I pl. 96.

99 - Monneret de Villard, Les couvents, II, p.113.

100 - E. White, op. cit., III, pp.24-25.

101 - W Adams, op. cit.

102 - M - Gough. op. cit. , pp. 142 - 143.

103 - R. Hoddinott, _op. cit., pp.40-44: R. Kautheimer, op. cit., p.330.

note 21 : M. Gough. op. cit. , p. 143.

104 - F. Daumas in Actes delVIII Congresso internacional de Arqueologia Christiana p.267.

105 - Monneret de Villard, II motiastero, fig. 63.

106 - E. White. op. cit., II. p.217, note 4.

107 - F. Cabrol & H. Leclerq, Dictionnaire di'archéologie chréotienne et de liturgies tome 1fsc. 2. cols. 3185 - 3187

107 - W. Smith & S Cheetham. Dictionary of Christian Antiquities, I.pp. 67 - 68.

108 - W. Adams, op. cit. , pp. 122-123 and in JEA, Vol. 52, P. 147 ff.

109 - Muller-Wiener. 'Koptische architektur', in Koptische Kunst-Christentum am Nil, p.13lff and esp. 133-134.

110 - E. White, op. cit., III. pp.42-46, and 84.

111 - Somers Clarke. op. cit., P-118.

112 - Monneret de Villard. Les églises, P. 12-14.

113 - E. White, op. cit., III. p.219.

114 - W. Adams, op. cit., p-122.

115 - F. Daumas in Actes de VIII Congresso Internacional de Arqueologia Cristina, p.276

116 - E. White, op. cit., P.160

117 - E. White. op. cit., p.244

118 - Monneret de Villard, 'Descrizione generale del monastero di san Simeone presso Aswan', in ASAE, 26, p.220.

119 - A. Badawy, op. cit., p.9.

120 - W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne.p.60.

121 - W - Crum, in JTS. 1904, P. 553.

122 - See A. Butler, op. cit., I,p.354.

123 - E - Chassinat, Fouilles à Baouit, pl. XX.

124 - Monneret de Villard, Il Monastero. pp. 70 - 71.

125 - J. Quibell. op. cit., 70 - 80, pp-6-7.

126 - A. Badawy, op. cit., P-9.

127 - Monneret de Villard, Nubia medioevale, 3, P. 14.

128 - E. White, op. cit., III, p.33.

129 - E. White, op. cit., III. p-17.

130 - E White, op. cit., III, p-17: A. Badawy, op. cit., P-8.

131 - E. White, op. cit. III, p. 118 ff.

132 - H. - G. Evers & R. Romero, 'Rotes und weisses kloster bei Sohag - probleme

der rekonstrucktior'. in Chirstentum am Nil, p.175ff.

133 - E. White, op. cit., III. p.183.

134 - Fols. 23 b, 24 b, & 27 and b, 28 a, 31a, 33b, 39a, 45a, 45a. 63b, 81a.

135 - Fol. 37 a.

136 - R. Krautlheimer, op. cit., pp. 20 and 69, and for Egypt. pp.218-19:

for Nubia see Adams, op. cit. , p. 91.

137 - E. White, op. cit., III, p, 21.

138 - Monneret de Villard, Il monastero, p.49 onwards, for a consideration

of the roofing system at Hadra and, by association, es-Sesah.

139 - E. White, op. cit., III. p.16.

140 - E. White, op. cit., III. p. 16, note 1.

141 - Fols. 31a, 63b.

142 - E. White, op. cit., III, pp.236-237.

143 - J. Quibell. op. cit., 70 - 80, 'p.2 and pi. 1. Grossman, op. cit., p.176 and Abb.I.

144 - E. White, op. cit., III, pi. lxxxiv, B.

145 - Perkins. op. cit. , pp. 75 and 78.

146 - R. Hoddinott, op. cit.. p.36: Perldns, op. cit., p.78: for Nubia, see Monneret de VWard, Les couvents, II, p. 98.

147 - Monneret de Villard, Deyr el-Muliarraqah, fig. 10.

148 - E. White, op. cit., III, p. 33.

149 - E. White. op. cit., III. p. 33.

150 - Smith and Cheetham, op. cit., 1, p.72 (seL, under Ambo bottom of page.)

151 - In addition to the ref. above, see also Cabrol & Leclerq. op. cit., tome 1.fasc. 1. col.1330ff.

152 - M. Gough, op. cit., p.67.

153 - M. Gough, op. cit., p.67.

154 - J. Quibell, op. cit.. '08-10, pl.xiv.

155 - E. White, op. cit., III. pp.146-147

156 - E. White, op. cit., III, p.21: on the setting of ambons generally, see Cabrol & Leclerk, op. cit., tome 1, fasc. 1, cols. 1338 - 1339

157 - E. White. op. cit., III. pp.146-147.

158 - E. White, op. cit., III, p. 43 and fig.3.

159 - E. White. op. cit., III, p. 21.

160 - O.H.E. KHS-Burmester, the Eyptian or Coptic Church, pp.20 and 250-51.

161 - J. Quibell, op. cit., 70-80, p.2.

162 - Cabrol & Leclerq, op. cit tome 1, fasc. 2, col. 3155 ff: Smith & Cheetli-am, op. cit., I. p. 61; M - Gough, op. cit. , p. 65.

163 - Burmester, op. cit., p.21.

164 - A. Butler, op. cit., II, p-12: see also White, op. cit., III, p.17, note 6.

165 - See the illustration in White, op. cit., III fig. 1, p.18. (N.B. a marble altar slab of similar design was seen by peers in the north sanctuary apse at Abiad, but this has since disappeared - see AJ. LXI, p. 148).

166 - A. Butler, op. cit., pp.9-10.

167 - E. White, op. cit., H. p-18, note 2.

168 - Monneret de Villard, Deyr el-Muharraqah, fig. 11.

169 - J. Strzygowski, Koptische Kunst (Cairo catalogue), p. 102, Abbs. 157 and 158. Smith & Cheetham, op. cit., I , pp.65-66; E. White, op. cit., III, p.19:

C. Diehl, op.cit., I. p.175.

171 - E. White, op. cit., III, pp-93 and 140.

172 - E. White, op. cit., III. pp-93 and 10-3.

173 - A. Badawy, op.cit., p.22.

174 - W. Adams, op. cit., p. 98.

الفصل الثالث

العمارة II - العمارة غير الكنسية

١ - حوائط الأسوار :

تحيط بالأديرة المعمورة ودير الأنبا هدرا حوائط أسوار عالية كانت مبنية كما رأينا (فى الفصل الأول) لأسباب دفاعية فى المرحلة الأخيرة من النهضة المعمارية للأديرة ، وتقدم لنا القائمة التالية فكرة عن طبيعة هذه الحوائط ، وأبعادها المختلفة ، وتصور لنا الاختلاف بينها وبين المبانى الأقدم فى مواقع مثل سيليا وإبيفانيوس .

دير الأنبا أنطونيوس : يتراوح الارتفاع ما بين ٧ - ١٠ أمتار ، كما يتراوح السمك ما بين ١,٢٥ - ٢,٥ مترا ، وقد أقيمت الواجهتان الداخلية والخارجية من الدبش غير المصفوف فى مداميك ، وقد امتلأت الفراغات التى بينها بالأحجار الصغيرة ، والحصباء ، والطمى ، كما وضعت طبقة سميكة من الجبس على الوجهين الداخلى والخارجى وبعض الدعائم الخارجية ، ويوجد حول الواجهات الداخلية حاجز ترابى يقطعه القادم مشياً على الأقدام مثل درجات السلم الموجودة مقابل الحائط فى غير ذلك من الأماكن .

دير الأنبا بولا : أقصى ارتفاع ٧ أمتار والمتوسط ٥,٥ مترا والسمك يتراوح ما بين ١- ١,٧٥ مترا وهو مبنى بنفس أسلوب بناء الحائط الذى فى دير الأنبا أنطونيوس ويتضمن أيضاً حاجزاً ترابياً .

دير أبومقار : متوسط الارتفاع ١٤ مترا ، ويبلغ السمك عند البوابة ٣,٥ مترا ، ويتضح لنا أن الواجهتين الداخلية والخارجية من الدبش غير المصفوف فى مداميك والمغطى بالمونة وهناك أيضاً الحاجز الترابى المعتاد ، ذكر هوايت أن الحائط قد تمت

تعليته فى وقت غير معلوم خاصة فى الجانب الغربى [1] وغُطيت الحوائط بطبقة سميكة من الجبس من الداخل والخارج .

دير الأنبا بيشوى : متوسط الارتفاع ١٠ أمتار ، والسمك متران وهناك واجهة من الحجر الجيرى مسدودة بالدبش ، ربما أعيد بناؤها فى القرن الحادى عشر [2] مع وجود بعض الدعامات والإضافات الخاصة بالتقوية على الجانب الغربى ، واستخدمت طبقة من الجبس للطلاء من الداخل والخارج وهناك أيضًا حاجز ترابى .

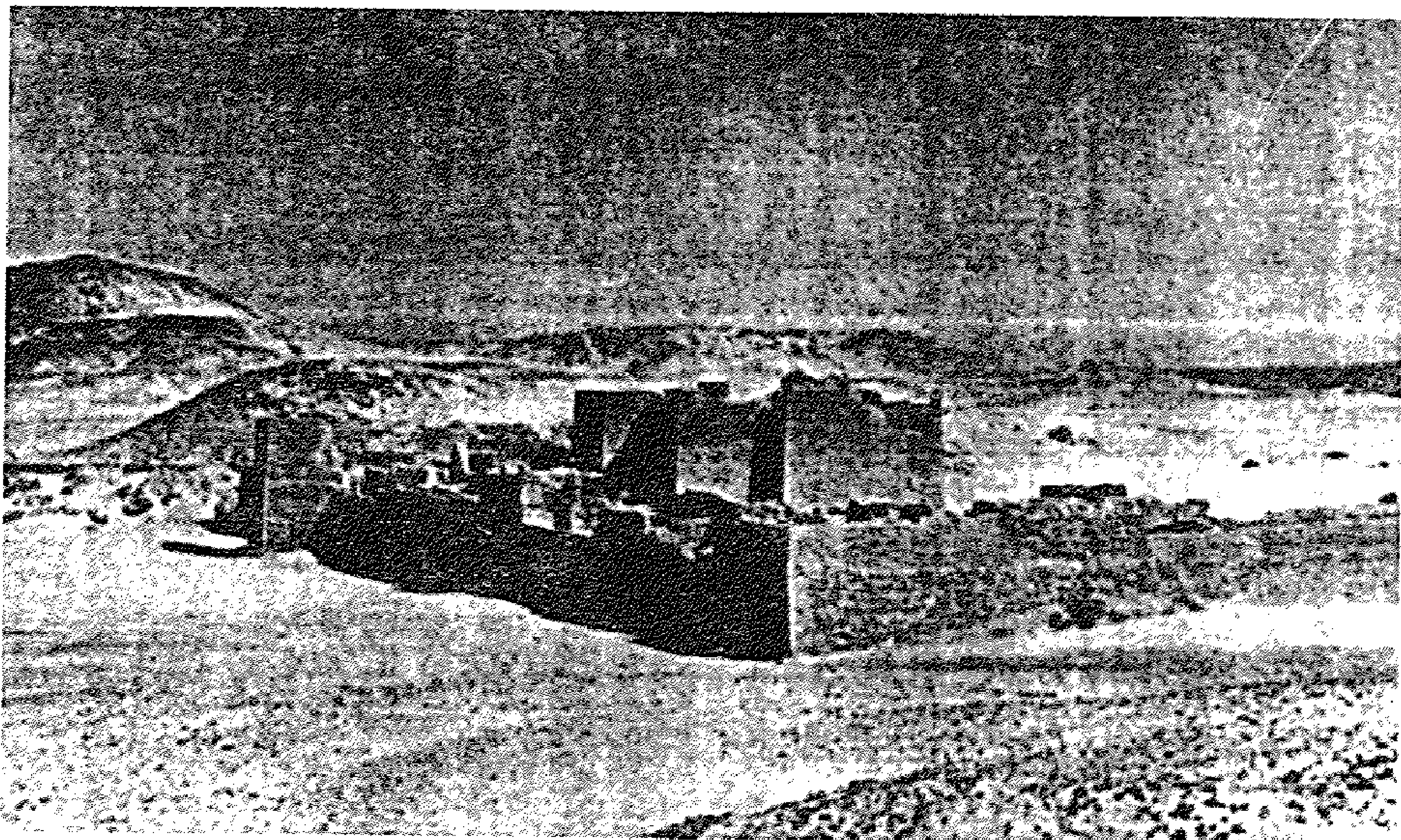
دير السريان : يتراوح الارتفاع ما بين ٩,٥٥ - ١١,٥٤ مترا كما يتراوح السمك ما بين ٢ - ٣ أمتار وهو مبنى بنفس أسلوب بناء الحائط الذى فى دير أبى مقار ، (ويرجع هوايت تاريخ هذه الحوائط إلى القرن التاسع باستثناء بعض الدعامات الحديثة[3]) .

دير البراموس : يتراوح الارتفاع ما بين ١٠ - ١١ مترا والسمك متران . وهو يشبه مبانى النماذج الأخرى بأديرة وادى النطرون ، كما يتضمن أيضًا الحاجز الترابى ، (يعتبر هوايت أيضًا أن هذا الحائط يعود إلى القرن التاسع [4]) .

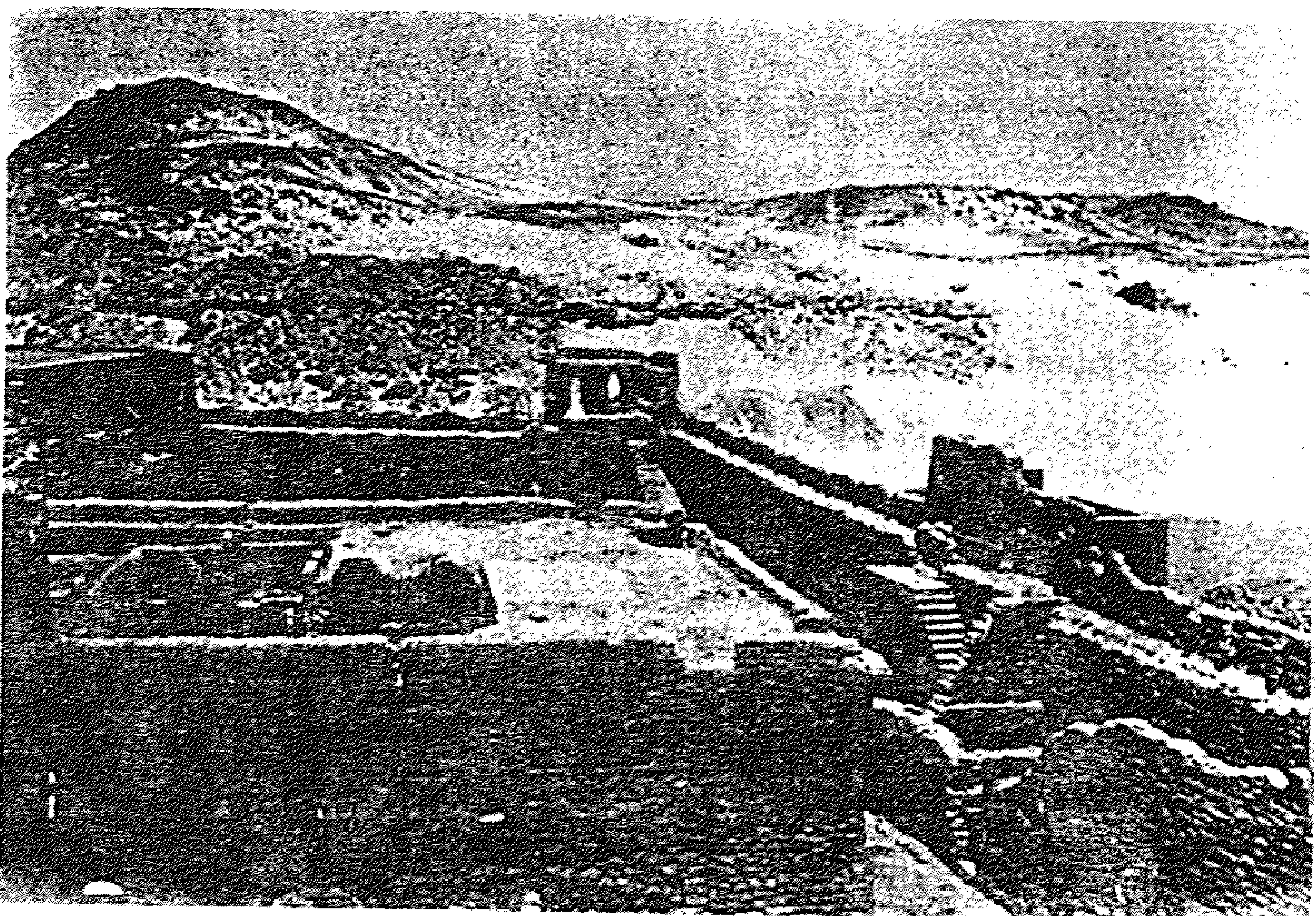
دير الأنبا صموئيل : أقصى ارتفاع ٨ أمتار ، ولم يتطوع أحد بقياس السمك وهو مبنى من الحجر ، ومن الواضح أنه قد حل محل سور قوى كان مبنيًا من الطوب اللبن[5] .

الدير المحرق : تعرضت حوائط هذا الدير للكثير من إعادة البناء فى العصور الحديثة حتى أصبح من الصعب تحديد حالته الأصلية .

دير الأنبا هدرا : متوسط ارتفاع الحوائط ٦ أمتار والسمك متران عند القاعدة ويتناقص تدريجيًا حتى يصل إلى ١,٥ متر عند القمة ، وقد بنيت المداميك السفلية من الحجر غير المصقول بينما بنيت المداميك العلوية من الطوب اللبن وهناك أيضًا الحاجز الترابى .



الشكل رقم ١٢ (أ) حائط السور - الأنبا هدرا.



الشكل رقم ١٢ (ب) دير الأنب هدرا - مشاية الشرفة - المدخل في الوسط إلى اليمين

باويط وسقارة : لم يترك العلماء الذين باشروا الحفائر أى تفاصيل توضح لنا أسلوب بناء الحوائط بالرغم مما يتضح لنا من هذه الحوائط في باويط قد انخفض ارتفاعها حتى وصل إلى مستوى الأساسات فى بعض الأماكن .[٦]

دير إبيفانيوس : بلغ سمك الحائط المقام من الطوب هنا ٧٠ سم وقد أنشئ على أساس من الطمى ، أما الامتداد الحديث إلى الشرق فلم يتم بناؤه بشكل جيد واحتاج إلى دعائم داخلية .

سيليا : يبلغ متوسط سمك الحوائط هنا من ٧٠ - ٨٠ سم وتصل إلى أقصاها عند ١,٢٠ مترا وقد بنيت من الطوب الأحمر والطين المضروب ، ويتميز دير أو ديران ببناء برج للملاحظة فى حوائط الأسوار ، ومن السهل تمييز اثنين وربما ثالثا أيضًا فى دير الأنبا هدرا فهناك برج على الشرفة السفلية يتمركز فى الركن الشمالى الشرقى للحائط وهذا الركن يتكون من دورين يغطيهما سقفان مقوسان على شكل نصف البرميل ، أما الشرفة العلوية فتتميز بوجود برج فى الركن الجنوبى الشرقى الذى يتكون هو أيضا من دورين [٧] وفى نفس الوقت نجد أن الدور الأرضى مسقوف بقبة نصفية بينما يتميز الدور العلوى بسقف منبسط ، وكان يوجد فى دير الأنبا بولا برج ملاحظة فى الحائط الشمالى للدير ، وكان ذلك أيضًا يتكون من دورين ينفتح السفلى منهما على جانبه الداخلى بينما يتم الوصول إلى العلوى عن طريق درجات سلم من الغرب ، وقد سقطت درجات السلم الآن ولم يقم أحد بإصلاحها .



الشكل رقم ١٣ : دير الأنبا بولا : برج الملاحظة

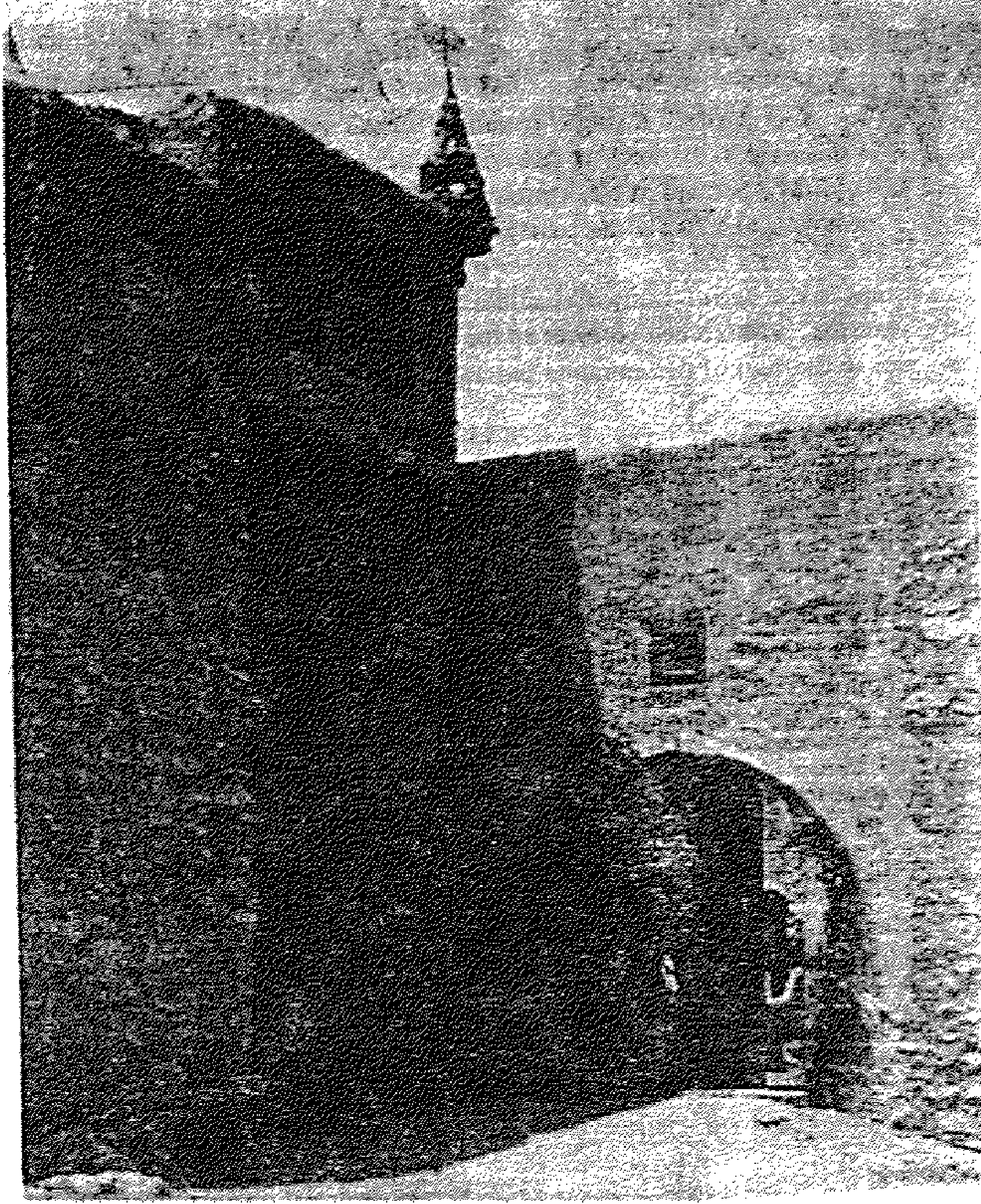
٢ - المداخل وأكواخ حراسة البوابات :

هنا أيضًا يجب التفرقة بين المداخل المنيعة للأديرة المحصنة ، والبوابات الأكثر بساطة التي تقود إلى أماكن الإقامة المبكرة .

دير الأنبا أنطونيوس : يوجد في هذا الدير حاليًا مدخل واحد في الحائط الشمالي وقد حل محل مدخل أقدم منه كان قائمًا في نفس المكان ، وكان هذا المدخل الأصلي يتكون من مدخل نصف دائري في داخل فتحة فوقها عقد ، وكان يتم جذب الزوار إلى أعلى بواسطة مرفاع يدوي على منصة إلى الحجرة التي فوق المدخل .

دير الأنبا بولا : المدخل الحالي عبارة عن فتحة غير مصقولة في حائط السور بها مدخل ثانوي يميل قليلا إلى الشمال ، أما المدخل الأصلي فهو يقع إلى جانب المدخل السابق وهو يشبه مثيله بدير القديس أنطونيوس يتكون من تجويف مربع في الحائط به فتحة في أرضية الحجرة التي فوق المدخل التي يتم سحب الزوار والبضائع منها إلى أعلى (انظر الشكل رقم ١٤) .

دير أبومقار : هناك بوابتان تبرزان من الحائط الشرقي والجنوبية منهما مسدودة حاليًا ، وتتميزان معًا بوجود تجويفين على شكل عقد مخموس يحيط به عقد مدبب - والبوابتان من الخشب ويتم إغلاقهما من الداخل ، وتوجد حجرة علوية فوق البوابة الشمالية في أرضيتها باب مسحور ولا توجد هناك أية آثار تدل على وجود كوخ لحراسة الباب ، وهناك في داخل المدخل المسدود بقايا قلاية خربة مجاورة لحائط السور ربما كانت مخصصة للبواب .



الشكل رقم ١٤ : دير الأنبا بولا : المدخـــل الأصلى إلى اليســــار - والمدخل الحـالى إلى اليمين .

الأنبا بيشـوى : به مدخل وحيد بالقرب من الطرف الغربى للحـائط الشمـالى ، والتجويف هنا مغطى بعقد والباب الخلفى له رأس مربـع ، أما فى الداخل فهناك ممر له سـقف مقـوّس على شكل نصف برمـيل ، ونلاحظ أن بيت الحـارس قـائم مقـابل الوجـه الداخلى لحـائط السـور ، ويوجد على مستوى سطح الأرضـية حـجرتان تقع كل حـجرة منهما على أحد جانبى المدخل ، والحجرة الغربية منهما مسقوفة جزئيًا بقبة وجزئيا بسقف مقوس على شكل نصف برميل ، وهناك درجات سلم من الحجر تقود إلى حجرة فوق المدخل يوجد فى أرضيتها باب مسحور ، ويجد سقف منبسط لهذه الحجرة العلوية (ربما يكون قد حل محل سقف أقدم منه كان على شكل نصف برميل) .

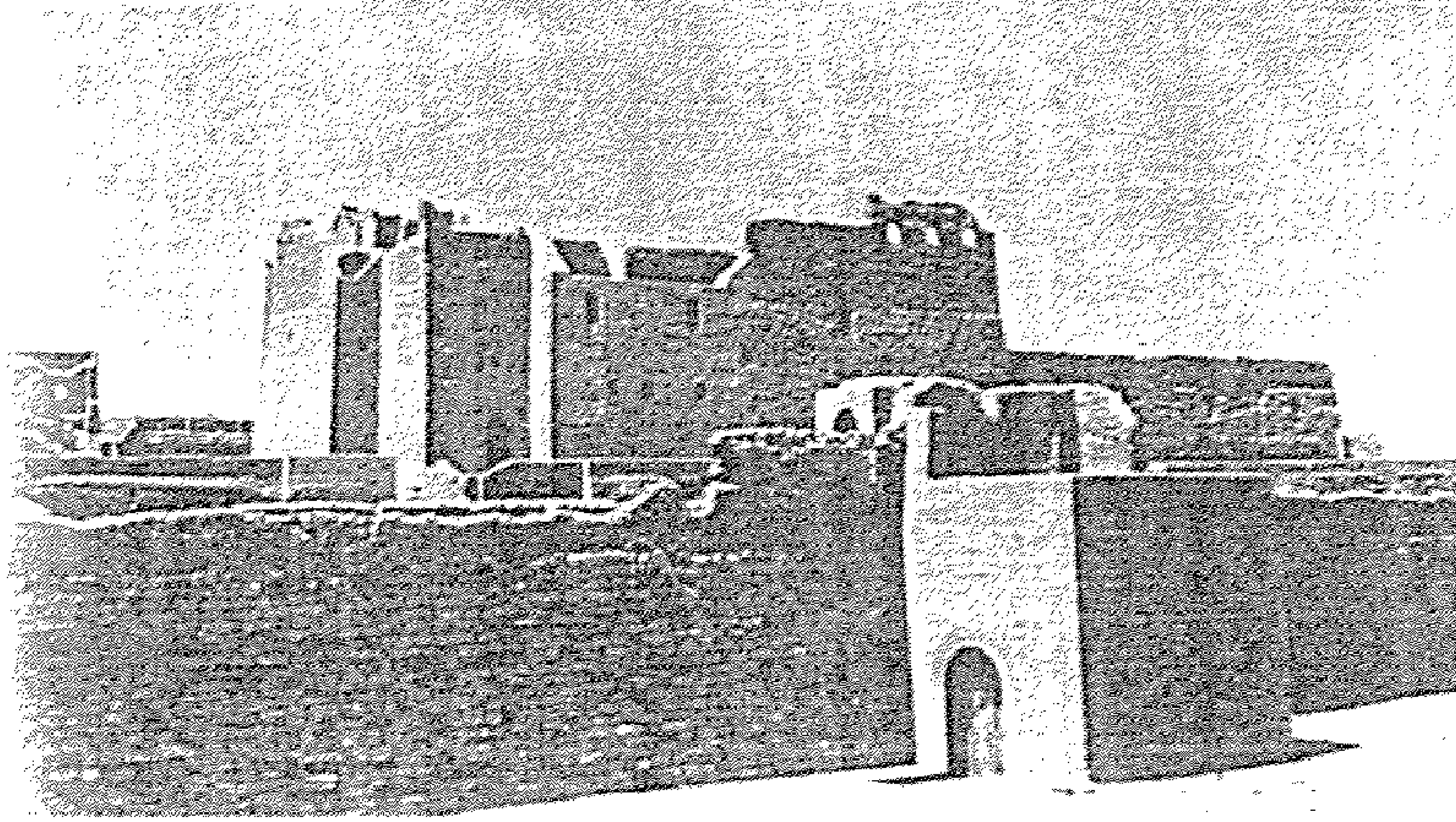
دير السريان : به مدخل وحيد فى القسم الغربى من الحائط الشمالى ، وهو يماثل طراز تلك المداخل التي في ديرى الأنبا بيشوى وأبى مقار ، وهناك القليل من بقايا بيت الحارس الأصلى .

دير البراموس : به مدخل وحيد فى القسم الغربى من الحائط الشمالى ، ويماثل الأبواب التى فى بقية أديرة وادى النطرون من حيث الشكل الخارجى ، أما فى الداخل فهناك ممر مغطى بسقف مقوس ربما كان مسدوداً بواسطة باب ثانٍ فى نهايته الداخلية فى وقت من الأوقات ، أما بيت الحارس فإنه يعلو الممر من الجانب ، ويوجد على مستوى سطح الأرض على مسار ما يمكن أن نطلق عليه اسم : مأوى البواب ، وكان يتم الوصول إلى الدور العلوى عن طريق مجموعة من درجات السلم فى الحجرة ذات السقف المقوس على شكل البرميل التى على الجانب الشرقى للممر وسقف هذا الدور مقوس على شكل برميل ، وبه فجوات فوقها عقود فى الحوائط الشرقى والغربى والجنوبى ، وتقود الفجوة الجنوبية إلى سطح ممر المدخل .

دير الأنبا صموئيل : يقع هذا المدخل الوحيد فى القسم الشمالى من الحائط الشرقى ، ويماثل مداخل الأبواب التى فى أديرة وادى النطرون من حيث البناء ، أى الباب موجود داخل فجوة على شكل عقد مخموس ، ولا توجد آثار تدل على منزل الحارس ولكن هناك حجرتان غير كاملتى المبانى تقوم كل منهما على أحد جانبى الممر فى داخل المدخل .

دير الأنبا هدرا : كان به مدخلان أصليان أحدهما فى وسط الحائط الشرقى للشرفة السفلية ، والآخر على شمال الوسط فى الحائط الغربى من الشرفة العلوية ، والمدخلان كلاهما يبرزان من وجه الحائط مع وجود تخطيط أرضى مربع يعلوه برج ، وكان المدخل الذى فى الشرفة السفلية قائماً فى الحائط الجنوبى للبرج الذى فى المدخل وهذا الباب يقود إلى ردهة ذات سقف على شكل برميل مع دوران إلى اليسار الغربى يقود إلى داخل الدير . أما الدور العلوى فإن الوصول إليه يتم عن طريق سلم مقابل الوجه الداخلى لحائط السور ، وربما كان الدور العلوى منبسط السقف [8] ويقود نفس هذا المدخل إلى الشرفة العلوية بالضرورة ، وكان الباب القائم هنا فى الوجه الشمالى للبرج ، وهناك نفس الدوران إلى داخل الدير ، وكان البهو مغطى بسقف مقوس متقاطع مع سقفين صغيرين مقوسين على شكل برميل ويقعان إلى الشمال والجنوب ،

ويتم الدخول إلى الدور العلوى مرة أخرى بواسطة سلم فى داخل حائط السور ، ويبدو أن الدور العلوى كان مسقوفًا بسقف مقوس على شكل برميل من المحتمل أنه كان يعلوه سقف منبسط (٩) وهذا المدخل هو أفضل المدخلين .



الشكل رقم ١٥ دير الأنبا هدرا المدخل إلى الممر السفلى

وكانت الأقسام السفلية من البرج مبنية من الأحجار الخالصة (حتى العقود الداخلية التى كانت تبنى فى العادة من الطوب) بينما كانت الأقسام العلوية مبنية بالطوب اللبن ، ويبدو من بقايا الشرفة السفلية أنه جرى استخدام نفس أسلوب البناء .

وقد حاول مونيريه دى فيلار أن يتتبع مصدر طراز المدخل الذى وجد فى دير الأنبا هدرا ، خاصة وظيفة الدوران الذى يتجه إلى زاوية اليمين ، وقد أشار إلى كثرة استخدام هذا الأسلوب فى آثار النوبة وشمال أفريقيا ، واستنتج أنه كان معروفًا فى مصر عن طريق النماذج البيزنطية الأصلية ثم انتشر إلى الجنوب فى وقت لاحق ، ورفض كافة الاقتراحات القائلة بأنه كان استلهامًا للعمارة المصرية القديمة أو الغربية.(١٠)

دير إبيفانيوس : يوجد فى حائط السور الأول بابان أحدهما فى الحائط الشرقى والآخر فى الحائط المواجه للشمال من القسم الغربى ، وبينما كان الباب الأول يقود مباشرة إلى الفناء الداخلى للدير فإن الآخر كان يمثل مدخلاً إلى أحد الأحواش ،

وكان الحائط الشرقى لهذه البوابة يمتد فى اتجاه الجنوب ويتغلغل فى قلب المحور بحيث يضطر الزائر إلى عمل دوران بزاوية قائمة عند نهاية هذا الحائط ، ولذلك فإن هذا النظام هو نفس النظام المطبق فى دير الأنبا هدرا ، بصرف النظر عن أن المدخل الأخير كان مُحصنًا ، بينما كان المدخل الذى فى دير إبيفانيوس لا يتمتع إلا ببعض الخصائص المتواضعة .

سيليا : يتم الدخول إلى المبنى الكبير من خلال بوابة وحيدة نحو الطرف الشمالى للحائط الشرقى ولا توجد دلائل على أنه كان محصنًا بأى شكل من الأشكال ، ولكننا نلاحظ مرة أخرى إمكانية الدخول إلى المبنى باستخدام طريق غير مباشر ، وقد سدت المنطقة التى فى داخل البوابة مباشرة بواسطة حائط على شكل حرف L[١١]

سقارة : لم يكتشف هنا إلا مدخل واحد فى القسم الجنوبى من حائط السور وكان مُحاطًا بدعائم حجرية مع عوارض خشبية للربط ، ويتم الوصول إليه بواسطة أربع درجات عند قمة المهبط الفسيح .

دير المجمع : يوجد مدخل واحد بارز من الحائط الشمالى وقد تحدث سومرز كلارك [١٢] عن برج كان مقامًا لحماية البوابة .

ونرى مما تقدم أنه كان من المعتاد إقامة مدخل واحد فى الأسوار الحصنية ، ونشك فى أن تكون البوابتان اللتان فى دير أبى مقار قد استخدمتا معًا فى وقت واحد ، وأنهما كانتا تحلان إحداهما محل الأخرى ، ومن جهة أخرى فإن البوابتين اللتين فى دير الأنبا هدرا فى الشرفتين العلوية والسفلية كانتا معاصرتين ، وليس من الصعب الاهتداء إلى السبب فى هذا الترتيب الاستثنائى فالحقيقة أن الدير قد أقيم على مستويين وهذا هو أحد العوامل ، ولكن مادام المدخلان قد تم التوصيل بينهما بواسطة سلم فإن هذا فى حد ذاته لا يبرر بناء بوابة ثانية ، والتفسير الأصوب هو أنه مادام القسم الأسفل من الدير قد أعد لاستقبال المصلين من غير الرهبان ، فإن الرهبان أنفسهم قد احتاجوا إلى مدخل منفصل للدخول إلى مقار إقامتهم فى الشرفة العليا .

واعتمادًا على الدليل الضئيل الذى لدينا يبدو لنا أنه بالرغم من أن النية كانت تتجه لدى الأديرة غير الحصينة لتصميم مدخل يوفر فقط مسارا غير مباشر فإن هذا يحقق النزر اليسير من الخصوصية والأمان ، وربما يساعد أيضًا على مقاومة مضايقات الرمال التى تحملها الرياح .

٣ - الحصون أو القصور :

يشير الدليل المدون إلى وجود أبراج الحماية فى أواسط القرن الخامس [١٣] ولكن المعلومات الأثرية المتوفرة عن هذه البنية الابتدائية غير موجودة ، وعلى أية حال فإننا سنقدم فيما يلى وصفًا تفصيليًا لكافة النماذج المخطوطة الباقية أو المسجلة عن هذا الطراز من المبانى .

سيليا : تم الكشف هنا من خلال الحفائر عن برجين بصرف النظر عن عدم ظهور أية كتابات مدونة عن بنائهما [١٤] ولكن لدينا رسم تخطيطى عن كل منهما ، ومنه نعرف أنه لا توجد أية أبواب أو نوافذ على مستوى الدور الأرضى ، كما أن ارتفاعهما الأصلى غير محدد ، بالرغم مما يبدو لنا من احتمال ارتفاعهما إلى طابقين أو حتى ثلاثة طوابق .

دير إبيفانيوس : ظن وينلوك [١٥] أنه من الممكن تمييز مبنيين استخدما كحصنين أو قصرين الأول منهما وهو الأكبر كانت مساحته ١٠ أمتار مربعة تقريبًا وقدر ارتفاعه الأصلى ما بين ١٦ - ١٧ مترا ، والحوائط مهدمة وسمكها يتراوح ما بين ١,٢٠ - ١,٢٥ مترا عند القاعدة ، ويبدو أن قوالب الطوب المستخدمة فى البناء قد أحضرت من مقبرة مونتمحات القريبة. وينقسم التخطيط الداخلى إلى أربعة أقسام متساوية يتضمن أحدها السلم ، وكانت هذه الحجرات الأرضية مسقوفة بالطوب الأحمر وكذلك الأرضية مرصوفة بنفس المادة ، ولا توجد نو افذ على هذا المستوى ولكن وجود مخازن للحبوب ودواليب يدل على أن هذا الدور الأرضى قد استخدم لأغراض التخزين أما درجات السلم التى تقود إلى الأدوار الأعلى فكانت شديدة الانحدار وكان السلم ضيقًا ، وهناك مهبطان صغيران يصادفان الصاعد إلى الدور الأول ، وقد بنى المهبط الأول منهما على قاعدة صلبة من الطوب بينما بنيت درجات السلم الأعلى والمهابط الأخرى على عقود لكى تترك فراغا لإقامة حجرة صغيرة تحت السلم ، ويبدو أن هذا الأسلوب فى البناء كان خاطئا وحل محله فيما بعد سلم مبنى من الأحجار الصلبة ، وهناك فى الحائط بالقرب من السلم منفذان للهواء يستخدمان لتصريف المجارى حيث يهبطان من خلال بناء الطوب إلى فتحات خارج الحصن عند مستوى سطح الأرض ، ولابد أن هذا الحصن هو الذى ورد ذكره فى وصية يعقوب وإلياس

لأنه قد بنى أثناء حياة إبيفانيوس ، [١٦] وبذلك يمكن أن يعود تاريخه إلى نهاية القرن السابع . أما الحصن الثانى فإن أبعاده صغيرة ٤,٠٥ × ٤,٧٠ مترا وسمك الحوائط ٧٠ سم ، ويتكون التخطيط لهذا الحصن من حجرة واحدة مستطيلة الشكل ويقع العقد المبنى من الطوب عبر النصف الجنوبى من الحجرة ليسند الدور الذى يعلوه ، وقد غطى باقى الحجرة بسقف مسطح بدلا من القبة ويبدو أن هذا كان مقصوداً منذ البداية وكانت الأرضية من الطوب ، وقد وضعت ثلاثة دواليب فى الحائط .

دير أبى مقار : تبلغ مساحة الحصن ٢١,٥ متر مربع ويزيد ارتفاعه عن ٦١ مترا ، والحوائط بها أكتاف ظاهرة وهى مبنية من الحجارة غير المصقولة ، ويقع المدخل فى مستوى الدور الأول ويتم الوصول إليه بواسطة قنطرة خشبية ترفع وتنزل من المبانى المجاورة ، وتم تأمين الطرف الخارجي من القنطرة بواسطة سلسلة حديدية متصلة برافعة يدوية داخل الحصن ، وهناك فجوة فى الوجه الخارجي للحصن لاستقبال القنطرة ، كما أن هناك باب خشبى ثقيل يشغل المدخل ويغلق من الداخل ، ويتكون الحصن من دور أرضى ودورين علويين ، وينقسم كل دور بواسطة ممر فى الاتجاه الشمالى الجنوبى بحيث يقع ثلثا المنطقة على الجانب الشرقى للممر بينما يقع الثلث الأخير فى الجانب الغربى ، وارتفاع هذا الممر عن سطح الأرض هو ٥,٣ متر بينما يبلغ عرضه ١,٥ متر وهو مسقوف بسقف مقوس من الدبش وجرت تقويته بإقامة عقد واحد .

ويقع السلم عند الطرف الشمالى ، بينما تقع الحجرات على الجانب الشرقى من الممر ، وقد انقسمت كل حجرة إلى اثنتين بواسطة اثنتين من الدعائم الحجرية تحملان عقدا من الطوب ، وقد غطى سطح كل من الحجرات الستة التى نتجت عن ذلك بقبة من الطوب ، وهناك نافذة فى كل حجرة تحت القبة مباشرة ولكن كافة هذه النوافذ مسدودة حالياً .

وهناك فجوة فى القسم الغربى من الحجرة الوسطى لابد أنها كانت فى بعض الأوقات جزءا من طاحونة ، وقد رصفت أرضية القسمين الغربيين الآخرين من الحجرات المزدوجة بألواح خشبية غطيت بالبوص والجبس ، وهناك تحت الأرضيات فسحات يبلغ عمقها ١,٩ مترا ، وقد غطيت الحجرة التى على الجانب الأيمن من الممر بقبة منخفضة ، ونجد فى الحائط الجنوبى لتلك الحجرة ملحقًا ضحلاً وقد غطى هو

الآخر بقبة مما يوحى بأنه كان يستخدم معصرة للزيوت ، وهناك ملحق آخر للحجرة الشمالية يتجه إلى الخارج من الطرف الغربى للجانب الشمالى ومغطى بسقف مقوس على شكل برميل ، وفى طرفه البعيد بئر عميقة ، وتوجد إلى الشرق من حجرة البئر هذه كتلة من الأحجار تستخدم لحمل السلم ولكنها تشمل أيضًا مدخلاً رأسيًا يصل فى أعلاه إلى آخر مهبط أمام الطابق الأول وهو مغطى بأحد الألواح ، فهل كان هذا مكانا للاختفاء ؟ وتوجد النوافذ التى فى هذه الحجرات الغربية فى نفس مكان تلك الحجرات التى عبر الممر ولكنها هنا غير مسدودة ، ويبلغ عرضها من الداخل مترا واحدا وارتفاعها ١,٢ مترا ، وجوانبها معوجة بشدة ، أما فتحتها الخارجية فإن اتساعها يتراوح ما بين ١٠ - ١٥ سم وارتفاعها ما بين ٩٠ سم - متر واحد ، وتنحدر قواعد النوافذ إلى أسفل انحدارا شديداً ، ويتجه مسار السلم إلى أعلى بواسطة سلسلة من الدرجات التى تشققت بفعل الاستخدام وقد غطيت كل درجة ومهبطها بغطاء مقوس من الطوب الأحمر ، وتستند الحافة الخارجية لهذا الغطاء إلى الحائط الخارجى لبئر السلم أما الحافة الداخلية فيدعمها العمود المركزى الذى يستند إليه السلم وأيضًا بالتقاطع مع السقوف المقوسة عند زوايا بئر السلم .

ونجد أن سقف الدور الأول من الممر مغطى بسقف مقوس من الدبش المغطى بالجبس وأرضيته مرصوفة ببلاطات من الحجر ، وهناك عند الطرف الجنوبى للممر انحناءة قصيرة نحو الغرب تشكل دورة للمياه ، وهناك فى الجانب الشرقى كنيسة صغيرة مكرسة على اسم العذراء بالرغم مما يبدو لنا من أن استخدام هذه الحجرة حديث نسبيًا ، وتوجد ثلاث حجرات فى الجانب الغربى يتم الدخول إليها عن طريق باب وحيد فى الطرف الجنوبى من الممر ، وتشتمل الحجرة الوسطى على معصرة للنبيذ .

وهناك باب فى الحائط الجنوبى يقود إلى ملحق صغير ، وهو مغطى بقبة مثل الحجرة الأكبر التى تقود بدورها إلى الحجرة المتوارية بين الأرضيات .

وهناك أربع درجات تبدأ من الدور الأول تمثّل مهبطًا مع فتحة فى الحائط الشرقى توجد فى داخلها الحجرة التى تحتوى على آلة السحب وتقع فوق الطرف الشمالى من ممر الدخول ، وقد وضعت آلة السحب نفسها فى الحائط الشمالى ، وتوجد فى الدور الثانى مثل الدور الأول دورة مياه داخل انحناءة غربية عند الطرف الجنوبى للممر ، وهناك ثلاث حجرات فى الجانب الغربى للممر غطيت إحداها (الشمالية) بسقف مقوس

مقسم إلى أربعة أجزاء بينما غطيت الحجرتان الأخريان بسقوف خشبية ، وهناك باب مسحور مقابل الحائط الجنوبى للحجرة الجنوبية فى داخل فجوة ويقود إلى حجرة متوارية بين الأرضيات ، وتوجد فى هذه الحجرة المتوارية بقايا مهلهلة تدل على أنها كانت تضم مكتبة ، من المحتمل أن تكون موجودة الآن فى الحجرة التى تعلوها ، وهناك ثلاث كنائس صغيرة فى الجانب الشرقى للممر وهى مكرسة على أسماء السواح والأنبا أنطونيوس ، ورئيس الملائكة ميخائيل .

ولسنا متأكدين من تاريخ هذا الحصن ، ولكنه لا يتجاوز نهاية القرن الثانى عشر[١٧] وربما كان يعود إلى الربع الأخير من القرن الحادى عشر .[١٨]

دير الأنبا بيشوى : يتخذ الحصن بهذا الدير نفس شكل التخطيط الأرضى مثل الحصن القائم بدير أبى مقار ، أى وجود ممر فى اتجاه الشمال - الجنوب فى كل دور مع مبانى للحجرات على كلا الجانبين ، وهو يتكون فى حالته الحالية من دور أرضى ودور ثانٍ به كنيسة واحدة صغيرة فوق السطح ولكن هناك دلائل تدل على الدور الثانى الذى كان موجوداً فى وقت ما ، والمدخل مقام على مستوى سطح الأرضية مع قنطرة ترفع وتنزل متصلة ببيت الحارس عند مدخل الحصن ، وقد غطى الممر الذى فى الدور الأرضى بسقف مقوس ، أما الغرفة الجنوبية التى فى الجانب الشرقى فقد كانت تستخدم فى وقت ما كمعصرة للزيوت وربما كانت طاحونة الحبوب موجودة فى الحجرة الوسطى ، ولدينا فى الجانب الغربى دلائل على أن الملحق المتصل بالحجرة تعلوه حجرة متوارية مثل تلك الموجودة فى دير أبى مقار ، وتشتمل الحجرة الوسطى فى الغرب على البئر . ويقع السلم فى الركن الشمالى الغربى متمركزا فوق عمود مركزى مربع ويرتفع عدة درجات ومهابط فى سلسلة مغطاة ببناء من الطوب غير مسقوف .

وهناك بهو مكون من ستة مقصورات مغطاة بسلسلة من القباب فى الجانب الشرقى من الدور الأول - وبالرغم من أنه يتخذ شكل كنيسة صغيرة فلا يوجد دليل على أنه قد استخدم لهذا الغرض ، أما الحجرتان اللتان فى أقصى الجنوب من الجانب الغربى فهما شبيهتان بالحجرتين المماثلتين لهما فى دير أبى مقار ، والحجرة الداخلية الصغرى توجد فوقها نفس القبة المنخفضة لكى تسمح بدخول القلاية المتوارية بينها وبين الدور الذى يعلوها ، أما الحجرة الثالثة فإنها مغطاة بسقف على شكل برميل ، وتحتوى على فرن للخبز حديث نسبياً ، وهناك فتحة مستديرة فى الأرضية أمام الفرن

لسحب الماء من البئر التى تحتها . ويتماثل العقد المسدود الذى فى الحائط الغربى لهذه الحجرة تمامًا مع عقد مماثل له فى دير أبومقار ، وربما استخدم فى وقت من الأوقات كنقطة لجذب الإمدادات إلى داخل الحصن ، وهناك آلة الرفع فى الطرف الشمالى من الممر المسقوف لرفع القنطرة أو خفضها .

وهناك كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل فوق السطح وإن كان واضحًا أن هذا الموقع ليس موقعها الأصلى ولكن لدينا دليلاً يبين وجود دور آخر فى وقت من الأوقات (١٩) ويتشابه الحصن الذى فى دير الأنبا بيشوى من حيث التصميم والبناء مع مثيله بدير أبى مقار ويبدو أن تاريخ الاثنين يعود إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر .

دير السريان : تبلغ مساحة الحصن حوالى ١٧ × ١٤ مترا وهو مربع الشكل وارتفاعه ١٥ مترا وهو مبنى من الدبش غير المصقول وبه على الأقل اثنان من المداميك الرابطة المصنوعة من الخشب ، أما الحوائط فهى مهدمة ، وهو يحتوى على الأساس ثم ثلاثة طوابق ، والمدخل يوجد عند مستوى الدور الثانى ويشتمل على القنطرة التى ترتفع وتهبط ، وتتصل هذه القنطرة ببناء مهدم جزئيا فى مقابل المدخل الرئيسى للدير .

وهناك حجرة للبئر ذات سقف على شكل البرميل فى شمال السلم ، ولكن الوصول إلى الحجرتين اللتين فى مواجهة نهاية السلم غير ممكن فى الوقت الحالى ، أما السلم ذاته فهو من النوع الشائع ، ولكن لا يوجد هنا العقد الحامل ، وتستند كل درجة إلى بلاطتين من الحجر غير المصقول بارزتين كدعامتين من الحائطين الجانبيين ويتقاطع معهما حائط ثالث ونجد أن الجانب السفلى للدرجة الواحدة هو نفسه سقف الدرجة التى تقع أسفلها ، ويشغل السلم الذى بالدور الأول الطرف الجنوبى من القسم الشرقى ، وهناك إلى الشمال حجرة فوق حجرة البئر بها ثقب فى الأرضية لسحب الماء ، وهناك فتحة مستطيلة فى الحائط الشرقى وهى مسدودة حاليا ، وربما كانت تستخدم فى تخزين التموين وهى ضمن المعالم التى سجلت فى ديرى أبى مقار والأنبا بيشوى .

وتقع المكتبة الأصلية إلى شمال حجرة البئر ، بينما توجد مقابل حجرة البئر حجرة تحتل معظم القسم الغربى من الأرضية وهى مسقوفة بسقف ثنائى ، وهناك حنية فى وسط الحائط الشرقى أسفلها تجويف ، بينما تقع حنية أخرى أكثر ارتفاعًا فى اتجاه الشمال ، أما وظيفة هذه الحجرة فهى غير معروفة وليس لدينا أى دليل يساند فكرة هوايت القائلة بأنها كانت تستخدم فيما مضى ككنيسة صغيرة

(وهو ما ينكره الرهبان اليوم) وهناك حجرة صغيرة ذات سقف مقوّس على شكل برميل تشغل الطرف الجنوبى من الجانب الغربى ، ويمتد ممر مسقوف بسقف مقوس على شكل برميل بطول الطابق الثانى ، وهناك حجرتان مسقوفتان بسقف مقوس على شكل برميل على الجانب الغربى بينما تقع أربع حجرات متساوية الأبعاد فى الجانب الغربى وجميعها مسقوفة بسقوف مقوسة على شكل برميل ، وهناك فى أقصى جنوب هذه الحجرات باب مسحور فى الشرق ويقود إلى حجرة متوارية بين الأرضيات .

ويوجد تجويف بين الدورين الثانى والثالث فى الحائط الشرقى من بئر السلم يتضمن آلة الرفع وتمتد كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الصغيرة عبر الطرف الشمالى للدور الثالث ، أما باقى الدور فإنه مقسم إلى أجزاء بواسطة ممر ، وهناك حجرة ذات سقف مقوس على شكل برميل فى الجانب الشرقى تتضمن المكتبة الحديثة (ويتميز مدخلا هذه الحجرة والحجرة المقابلة لها بعقدين لهما شكل مدبب ومبنيان من الطوب وهما البناء الوحيد المبنى من الطوب فى الحصن) وتوجد حجرتان لهما سقف مقوس على شكل البرميل فى الجانب الغربى للممر ، وتتميز الحجرة التى فى أقصى الجنوب منهما بوجود حجرة متوارية بين سقفها وسقف الحصن ، والممر الذى فوق هذه الأرضية مسقوف بسقف مقوس على شكل برميل .

ولدينا أسباب للظن بأن هذا الحصن يمثل طرازًا أقدم من طراز ديرى أبى مقار والأنبا بيشوى حيث أن ترتيب حجراته الداخلية أقل انتظاما ويبدو أنه أقدم أيضًا من حائط السور ولذلك فإن هناك ما يدعو للافتراض بأنه يعود إلى أواسط القرن التاسع تقريبًا .

دير البراموس : الحصن هنا مبنى بكتل من الحجر الجيرى تتوسط ما بين الحجر المنحوت والدبش ، بالرغم من أن القلب مبنى من مادة قليلة الجودة ، وقد استُخدم الطوب الأحمر فقط فى بناء قبة الكنيسة الصغرى التى بالدور الثانى ، أما السقوف المقوسة على شكل برميل فهى من الدبش المغطى بالجبس ، وقد استخدمت ألواح الخشب بكثرة ، ويشتمل المبنى على دور أرضى ودورين علويين ، أما المدخل الذى يقع فوق سطح المدخل الشمالى لكنيسة العذراء فإن الوصول إليه يتم عن طريق القنطرة وينقسم الدور الأرضى بواسطة ممر تقع على كلٍ من جانبيه ثلاث حجرات مسقوفة بسقوف مقوسة على شكل برميل ، وعند الجانب الجنوبى من الحجرة الغربية الوسطى

توجد نهاية منور هابط من قمة المبنى ، كما أن هناك سلم مدرج فى الجانب الغربى لنفس الحجرة يقود إلى ممر سفلى ممتد تحت حائط الحصن إلى غرفة البئر .

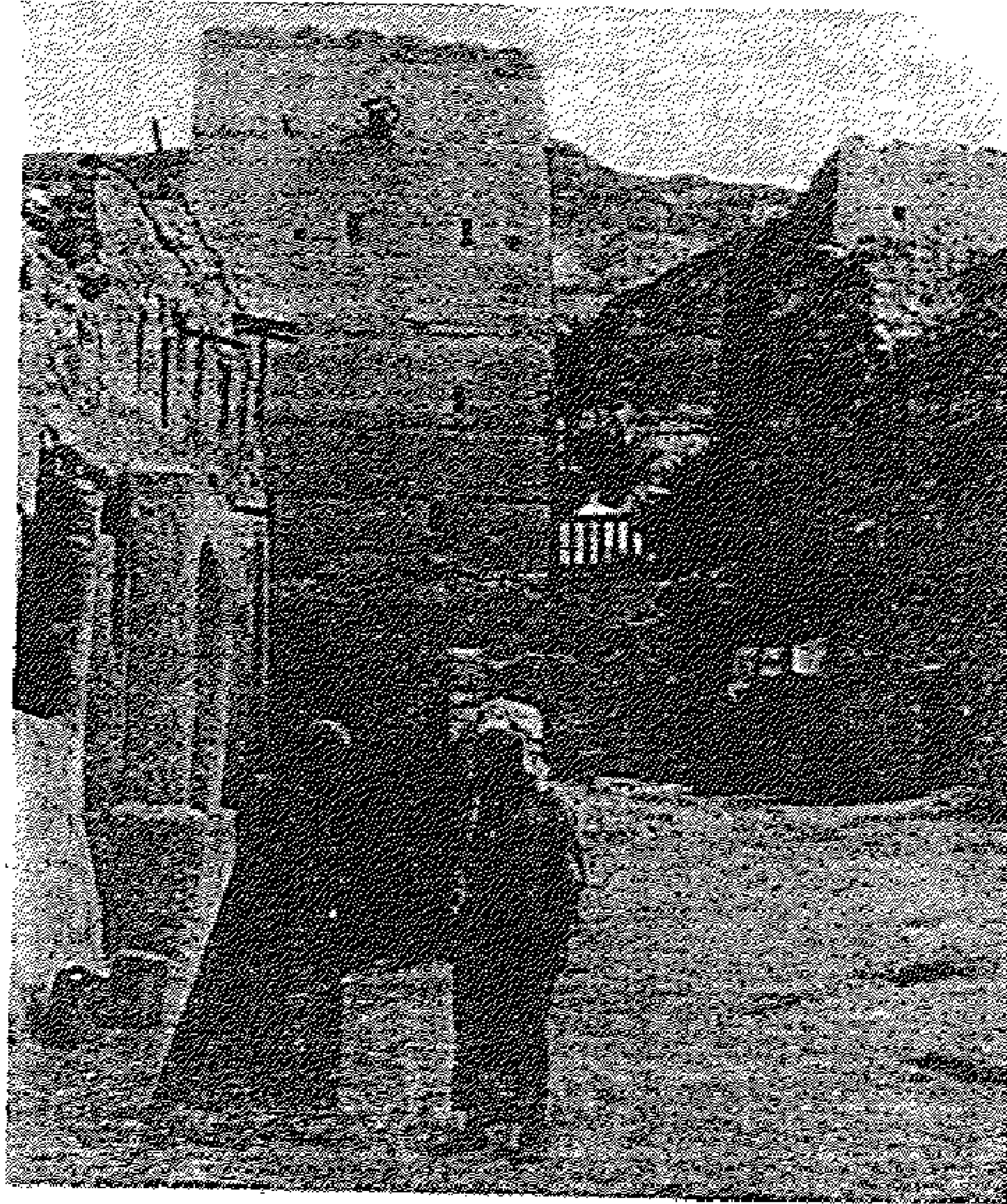
وينقسم الدور الأرضى كذلك بواسطة ممر فنجد على جانبه الشرقى أربع حجرات تستخدم إحداها كدورة مياه ، أما فى الجانب الغربى فإن هناك أيضًا حجرتان مسقوفتان بسقف مقوس على شكل برميل ، وتحتل كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الطرف الشمالى من الدور الثانى ، وتوجد آلة الرفع فى الطرف الجنوبى بينما تنقسم المنطقة التى تقع شرق الممر إلى قسمين بواسطة عقد عمودى على المحور ، وهناك بالإضافة إلى السلم الذى فى الجانب الغربى المنور والبهو الذى يطل عليه ويعجب هوايت مما إذا كان هذا المنور مكانا للسلم يتضمن عدداً من السلالم أم لا[٢٠] وإذا كان الأمر كذلك فإن الحصن قد يكون هو أقدم نوعيات الحصون بوادى النطرون وربما يعود تاريخه إلى القرن السابع .

دير الأنبا أنطونيوس : يبلغ ارتفاع الحصن هنا ١٦ متراً تقريبًا ، والمداميك السفلية منه مبنية بالأحجار غير المصقولة بينما بُنيت المداميك العلوية بالطوب اللبن وألواح الخشب المترابطة ، ويتكون الحصن من دور أرضى وثلاثة أدوار علوية (انظر الشكل رقم ١٦) .

ويقع المدخل على مستوى الدور الأول وتتصل به قنطرة متمركزة على سطح المطعمة التى تقع فى الغرب ، وتحتوى إحدى الحجرات التى فى الدور الأرضى على البئر ، أما بقية الحجرات فتستخدم لأغراض التخزين ولا توجد نوافذ فى هذا المستوى.

أما السُلم الذى يربط ما بين الأدوار فهو من نفس طراز السلم الموجود بأديرة وادى النطرون أى أنه يتكون من درجات شديدة الانحدار صاعدة فى شكل سلسلة من الدرجات والمهابط ، وينقسم الدور الأرضى بواسطة ممر المدخل الأوسط ، وتوجد فى الدور الثانى حجرة كبيرة ربما كانت تستخدم كمكان لتناول الطعام بشكل جماعى عند استخدام الحصن ، ويتضمن الدور الثالث عدداً من الحجرات الأصغر تستخدم لإقامة الرهبان ، ويتضمن الدور الرابع الكنيسة الصغيرة المعتادة والمكرسة على اسم رئيس الملائكة ميخائيل .

دير الأنبا بولا : الحصن هنا مقام بنفس أسلوب إقامة الحصن الذى فى دير الأنبا أنطونيوس فنجد أن الداميك السفلية مبنية بالأحجار غير المصقولة والمغطاة بالجبس ، أما الثلثان العلويان فهما مبنيان بالطوب اللبن المقوى بألواح الأخشاب المترابطة ، وهو يتكون من دور أرضى وثلاثة أدوار علوية ، بينما يوجد المدخل على مستوى الدور الثانى ، ويتم الوصول إلى القنطرة باستخدام عدد من درجات السلم بجوار الحائط الخارجى للكنيسة العلوية ، ولسوء الحظ فإنه من غير الممكن تكوين أية فكرة عن التخطيط الداخلى للمبنى حيث أنه فى حالة تنذر بالخطر بالنسبة للزوار الذين يغامرون بالدخول إليه مع اعتبار المعلومات التى يمكن الحصول عليها من الرهبان مبهمة ولا يُعتمد عليها ، ونحن متأكدون من وجود الكنيسة المكرسة عادة على اسم رئيس الملائكة ميخائيل بالدور العلوى .



الشكل رقم ١٦ دير الأنبا أنطونيوس - القنطرة التى يتم سحبها .

ومن الصعب التأكد من تاريخ الحصنين اللذين فى هذين الموقعين الأخيرين ، ويدل موقعهما على أنهما مبنيان فى تلك البقعة التى كان بها الحصن الأصلى الذى يشكل جزءا من المحور القديم ، وتدل طريقة بنائهما خارجياً وداخلياً على أنهما معاصرين للحصون المشابهة لهما فى وادى النطرون ولذلك فإن الباحث يستطيع تقدير تاريخ احتمالى فى القرن العاشر أو الحادى عشر بالنسبة للمبانى التى فى مثل حالتهما الحالية.

الدير المحرق : تبلغ مساحة المبنى الرئيسى ١٠,٥٣ × ١٠,١٠ متراً ويتناقص تدريجيًا مع الارتفاع حتى يصل إلى ٩,٦٠×٨,٨٠ متراً عند القمة ، وارتفاعه ١٦,٥٧ متراً ويقع على بعد ثلاثة أمتار إلى الغرب برج أصغر حجمًا مساحته ٣ أمتار مربعة وارتفاعه ٦,٥٠ متراً ويخرج من هذا البرج قنطرة تؤدى إلى الحصن ويقع المدخل على مستوى الدور الأول ، وهذا الحصن به دور أرضى ودوران علويان وينقسم الدور الأرضى بواسطة ممر فى اتجاه الشرق - الغرب مع وجود حجرتين على كل من الجانبين ، الحجرة الشرقية التى على الجانب الجنوبى تتضمن الفرن ، بينما تحتوى الحجرة الغربية على السلم ، أما الحجرة الغربية التى فى الجانب الشمالى فإنها تحتوى على البئر .

وينقسم الدور الأول أيضًا بواسطة ممر أوسط فيما عدا طرفه الشرقى حيث تقع الرافعة اليدوية لتشغيل القنطرة ، والممر مغطى بسقف متقاطع ، وهناك حجرتان على الجانب الشمالى من الممر ويوجد فى وسط الحجرة التى فى أقصى الغرب فتحة توصلها بحجرة البئر التى بالدور الأسفل ، أما الحجرة الشرقية فهى متصلة بملحق صغير فى الطرف الشرقى من الممر ، وتوجد حجرة متوارية بين سقف هذا الملحق والأرضية التى تعلوه ، وهناك أيضًا حجرة مستطيلة على جانب الممر فى الطرف الشرقى أما الحجرة التى تتضمن السلم فإنها فى الغرب .

وتخرج من المهبّط الذى فى الدور الثانى حجرة مستطيلة فى اتجاه الشرق ، بينما يقع فى الشمال مدخل الكنيسة الصغرى المكرسة كالعادة على اسم رئيس الملائكة ميخائيل ، وتتضمن الغرفة المستطيلة المدخل إلى الحجرة المتوارية تحت أرضيتها ، ويوجد فوق هذه الأرضية شرفة ذات حاجز منخفض ونجد فى القسم الشرقى قسمًا بارزاً فوق حافة الحائط الخارجى وبه فتحة فى الأرضية كانت تستخدم دورة للمياه [٢١] ومن المؤكد أنها تبدو صغيرة جداً حيث يصعب استخدامها كفتحة للتموين .، ويعود تاريخ الحصن حسب حالته الراهنة إلى ما أورده أبو صالح الذى يذكر أنه قد أعيد بناؤه فى عهد الخليفة الحافظ أى ما بين عامى ١١٣١ ، ١١٤٩ للميلاد . [٢٢]

دير العظام : المسقط الأفقى الذى نراه فى الرسم التخطيطى الذى قدمه دى بوك وأعاد نشره سومرز كلارك [٢٣] يكشف عن وجود برج صغير ، ونستطيع افتراض أن المدخل لم يكن على مستوى سطح الأرض لأنه لم يظهر فى الرسم ، وقد قسم الدور الأرضى إلى أربع حجرات متساوية تتضمن إحداها السلم .

الدير البحرى : نستطيع رؤية برج خاص بالدير فى الصور التى بالدليل الذى طبعه نافيل عن الحفائر فى هذه المنطقة [٢٤] وقد اختفى الآن تمامًا ولم يترك لنا نافيل أى وصف أو رسم تخطيطى للمبنى ويظهر فى الصور أن له تخطيط أرضى (مسقط أفقى) صغير نسبيًا من الطوب اللبن.

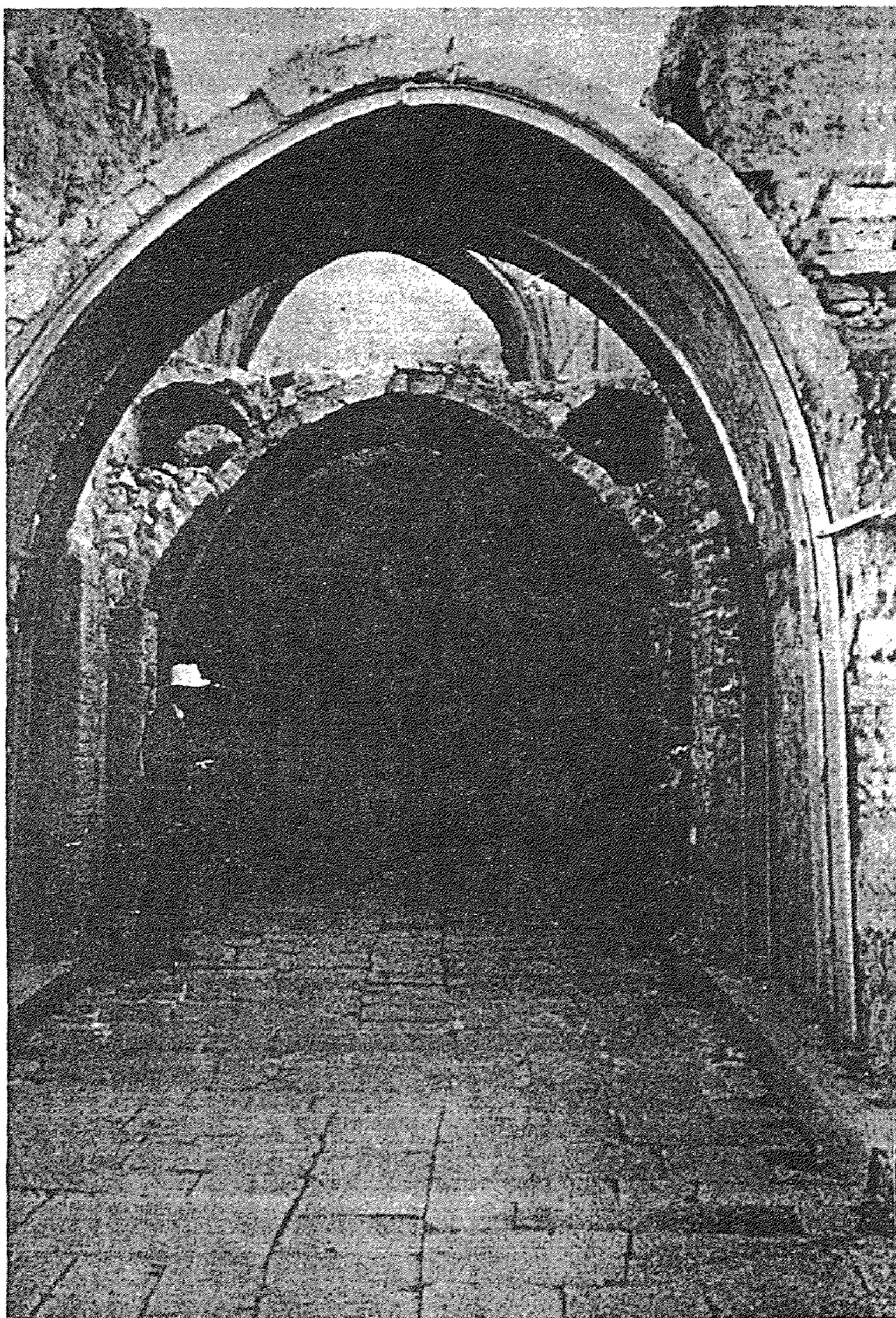
دير النصارى : يوجد بجوار أرمنت خرائب حزينة سجلها دوريس [٢٥] ولا شك أن بقايا برج الملجأ صغير الأبعاد ومبنى من الطوب اللبن .

الخارجة : يحدثنا هوايت عن برج متمركز فى السهل إلى الغرب من دير مصطفى كاشف يصل ارتفاعه إلى حد معقول [٢٦] واليوم نستطيع أن نتعرف فقط إلى المسقط الأفقى ، لأن الحوائط المبنية بالطوب اللبن هى فقط التى بقيت منها بعض المداميك ، أما المبنى ذاته فإنه متواضع الأبعاد ويستطيع الباحث أن يتتبع أثر تقسيم داخلى إلى ثلاث حجرات ، وليست هناك دلائل على وجود سلم بالرغم من احتمال وجوده على أيام هوايت بوصفه قسمًا تحول إلى طوابق عديدة ذات أرضيات من الخشب ، ولم تتبق أية آثار من الحصون الأربعة التى ذكرها أبو صالح فى دير الأنبا صموئيل .

وهناك مبنيان على مواقع مختلفة ليست لهما صلة بالطراز المعتاد من الحصون ولكن من المؤكد أن من بين وظائفهما وظيفة الحماية ، وهناك مبنى يقع على الشرفة العلوية بدير الأنبا هدرا وهو يشغل الدير ، ويطلق عليه اسم : القصر أما الحوائط التى بقيت منه فهى مبنية من الأحجار غير المصقولة حتى مستوى الثلثين من الارتفاع ، بينما بنيت المداميك العلوية من الطوب ، ويقع المدخل فى الركن الجنوبى الشرقى على مستوى سطح الأرض وهناك فى الطرف الغربى للصالة ذات المدخل القصير حجرة تتضمن السلم الذى يقود إلى الدور الأول ، وهناك أيضًا ممر عريض فى اتجاه الشمال – الجنوب بطول الدور الأرضى على جانبيه بعض الحجرات والممر مغطى بسقف مقوس على شكل برميل وفوقه عقود صغيرة لتخفيف الأحمال .



شكل رقم ١٧ (أ) : دير الأنبا هدرا : منظر عام للحصن .



الشكل رقم ١٧ (ب) : دير الأنبا هدرا - الحصن - الدور الأرضى - ممر يكشف عن العقود الحاملة .

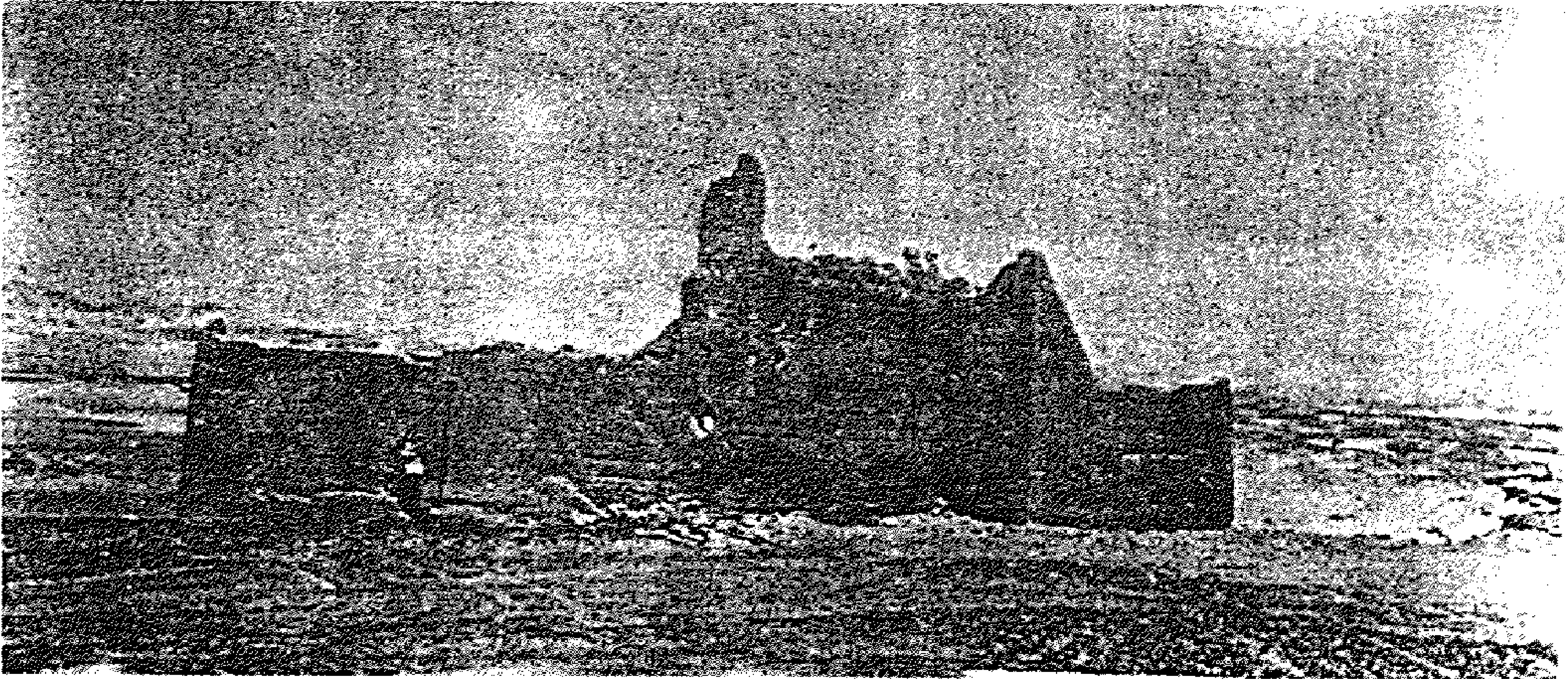
ويُعتبر الحائط الذى فى الطرف الشمالى للممر هو أيضاً الحائط الشمالى لسور الدير ، وهناك ثلاث نوافذ لإضاءة الممر ، أما الأرضية فهى مرصوفة بحجارة مصقولة من الجرانيت ، وتوجد فى الحجرة التى فى أقصى الجنوب على الجانب الشرقى من الممر سلسلة من الأسرة الحجرية حول الحوائط بينما تشكل الحجرات الثلاثة التى فى الشمال حجرة واحدة كبيرة .

وتوجد فى القسم الشمالى من هذه الحجرة سلسلة من الأوعية المركبة فى الحائط ، وهذا القسم كله مسقوف بعقود على شكل برميل ، ونفس الكلام يصدق على الحجرات التى فى الجانب الآخر من الممر ، بالرغم من أن العقود هنا تتخذ اتجاهها الشرق - الغرب بدلاً من الشمال - الجنوب ، وقد وُضِع فى أقصى شمال هذه المجموعة من الحجرات عدد من الأسرة كما هو الحال فى الحجرة الوسطى والحجرة التى فى الطرف الجنوبى ، ويوجد فى القسم الشمالى من الممر أربع حجرات فى الجانب الشرقى وجميعها مغطاة بعقود على شكل برميل ، وهناك فى الجانب الغربى من الممر حجرة طويلة الشكل يبدو أنها تستخدم لتناول الطعام وهى مغطاة بسلسلة من القباب الصغيرة ، ومن السهل تتبع أساسات سبع مبان مستديرة من الطوب من المحتمل أنها كانت موائد فى وقت من الأوقات ، وهناك خزان مستطيل من الأسمنت مقابل الحائط الغربى بينما تمتد قناة بطول الجانب الشمالى من الأرضية التى فوقها خزانات المياه فى الطرف الشمالى للحجرة ، (انظر الفقرة المكتوبة تحت عنوان : قاعات الطعام التى سترد فيما بعد وذلك للمزيد من المعلومات عن هذه الحجرة) ويقع المطبخ شرق هذه القاعة موازياً للقسم الشمالى بينما أقيمت ثلاث حجرات فى أقصى الجنوب يبدو أنها ملاحق للمطبخ . وقد اتخذت إحداها شكل قاعة مستطيلة يبدو أنها لم تكن مسقوفة ، بها سلسلة من الفتحات الصغيرة فى الحائط الغربى ولكننا لسنا متأكدين من الغرض منها ، وبها أيضاً خزانان ضمن نظام توفير المياه ، وهناك سلم بين قاعة الطعام والحجرات التى فى الجنوب يؤدى إلى الدور العلوى .

ويمتد هذا الدور العلوى فقط فوق القسم الجنوبى من المبنى أى جنوب قاعة الطعام، والحجرات المتصلة بها فى الشرق والقسم الشمالى مغطى بسقف مسطح فوق الشرفة ، ويماثل ترتيب الحجرات فى الدور الأول نفس ترتيب الدور الأسفل أى ممر أوسط والحجرات على كلٍ من جانبيه ، وجميعها مسقوفة بعقد على شكل برميل ،

وتتضمن إحداها ثلاثة أبواب مسحورة تقود إلى العقود التى تخفف الأحمال فوق الممر ، وقد استخدمت هذه العقود كأماكن للتخزين أو أماكن للاختباء ، وتوجد فى الحجرة التى فى أقصى الشمال فى الجانب الغربى فتحة فى الأرضية تقود إلى الحجرة المماثلة التى تقع أسفلها ، وهى الوسيلة الوحيدة التى يمكن عن طريقها الاقتراب من الحجرة الأخيرة ، أما سقف الشرفة الذى فى الشمال فإنه يتميز بوجود حجرة منفردة مقابل حائطه الغربى مبنية فوق إحدى حجرات المطبخ ، أما آثار الحجرة الصغيرة الأخرى التى فى الركن الجنوبى الغربى للشرفة فإنها متصلة بملحق يستخدم كحورة للمياه ، وهناك جزء من أنبوبة رأسية من الفخار الأسمر عند الطرف الشمالى للممر وبين حجرين ، لتصريف مياه الأمطار .

ويعتبر الدور الثانى خرباً تماماً فيما عدا المهبط الذى فى قمة السلم عند الطرف الجنوبى ، وبقايا حجرتين ، إحداهما تقع فوق الامتداد الجنوبى للمبنى ، والأخرى تدعم حائطه الشرقى ، أما الحجرة التى فوق الامتداد الجنوبى فتتضمن باباً مسحوراً يقود إلى حجرة متوارية محفورة فى داخل الحائط الجنوبى السميك أما المبنى الثانى فهو المعروف اليوم باسم دير مصطفى كاشف ، وقد استخدم فى بنائه أحجار قليلة وطوب من الطين فى غالبية الأنحاء ، وهناك دليل على أن بعض الحجرات كانت مغطاة فى الأصل بالخشب وبعد ذلك حل محله عقود من الطوب .



الشكل رقم ١٨ : دير مصطفى كاشف .

وهناك قسم تحت سطح الأرض فى الناحية الجنوبية يتضمن مقبرة كانت تشكل على ما يبدو مكان إقامة منشئ هذا الدير ، وتقع فى شمال وجنوب المقبرة سلسلة من الحجرات يتم الوصول إليها عن طريق ممرين وسلم فى كل قسم يقود إلى الدور الأرضى .

ويتم الدخول إلى الدور الأرضى عن طريق باب فى الحائط الجنوبى للسور ويسبقه ردهة عند المدخل ، ويوجد فى داخل الباب ممر يتجه فى الاتجاه الشمالى - الجنوبى يقطعه فى القسم الشمالى منه حائط عرضى ولابد أنه كان هناك فى الأصل سلم عند الطرف الجنوبى للممر ، وهناك آثار تدل على وجود سقف على شكل البرميل فوق الممر ، وهناك مجموعة من الحجرات غرب وشرق الممر ، والتى تقع فى الغرب منها بُنيت فوق القسم الذى تحت سطح الأرض ويوجد فى هذا القسم الغربى قاعة صغيرة يتفرع منها فى الجانب الشمالى حجرات على كلا الجانبين ، ونجد السلم قريباً من وسط الجانب الشمالى للقاعة بينما نجد فى الجنوب مجموعة أخرى من درجات السلم تقود إلى المقبرة ، ويشتمل النصف الجنوبى من هذا القسم الغربى على ممر فى اتجاه الشرق الغرب توجد على جانبه الجنوبى ثلاث حجرات ، ونجد هنا أيضًا درجات سلم تؤدى إلى الحجرات المتاخمة للمقبرة .

ومما هو جدير بالذكر أن المبانى فى الجانب الشرقى من ممر المدخل خربة ومزدحمة بالأنقاض ، وهناك ممر ثانٍ موازٍ لمر المدخل وهو أيضًا مقسم بواسطة حائط متقاطع ، ويحمل الطرف الشمالى لهذا الممر والحجرة التى فى هذا الطرف دلائل على نشوب حريق شديد ، وهناك حجرة كبيرة مستطيلة الشكل تشغل الجانب الشمالى من القسم الشرقى وهى تحتوى على حنية نصف دائرية صغيرة فى الحائط الشرقى ، وهناك فى أقصى الجنوب حجرة أخرى بها حنية مستطيلة بينما يشغل الركن الجنوبى الشرقى من المبنى حجرة كبيرة وعلى جانبها الشرقى ثلاث حجرات أصغر حجمًا ، ومن المحتمل أن هذه الحجرة الكبيرة كانت كنيسة صغيرة وأن الحجرات الثلاثة الشرقية هى الهياكل .

والدور الأول سليم إلى حد ما ، ولكن من الصعب إعادة بناء الحجرات ، وهناك كنيسة صغيرة فى الجانب الجنوبى الشرقى بها حنية نصف دائرية واحدة ، ومن المحتمل وجود دور ثانٍ فوق القسم الشرقى من المبنى .

ويعتبر الحصن الذى بدير الأنبا هدرا غير عادى بسبب حجمه الكبير الذى يبدو تناقضه واضحًا مع القصور الأخرى الأكثر ترابطاً فى المواقع الأخرى ، ومن السهل تفسير ذلك لأن المبنى الأصلى كان متواضعًا وقد اشتمل على بهو المدخل ، والممر الذى كان يمتد شمالاً حتى القوس الأول (أى جنوب ملحق المطعمة مباشرة) ، والحجرات التسعة التى على جانبى الممر ، وفيما بعد أضيفت حجرتان أخريان فى الركنين الشمالى الغربى والجنوبى الغربى ، كما امتد الحائطان الغربى والجنوبى لكى يحملا الحجرات المتصلة بهما فى الدور العلوى ، أما الامتداد الذى فى اتجاه الغرب فقد حدث فيما بعد مع بناء الحجرات الإضافية فى الغرب ثم إحاطة كافة المبانى بسور حصين .

ولذلك فإن الحصن كان فى الأصل عادياً من حيث عزلته عن المبانى الأخرى وأن أبعاده الأرضية تقترب من الأبعاد المعتادة (حوالى ٢٤ × ١٨ متراً) وقد ارتفع إلى مستوى دورين (وربما أكثر) وأما المعالم الغربية الباقية حتى اليوم فهى عبارة عن المدخل الذى فى المستوى الأول وتغلغل القلالى فى الحصن بشكل ملحوظ ، وأول هذه المعالم غير استثنائى لأننا نراه متكرراً فى دير إبيفانيوس وربما أيضًا فى الدير البحرى بصرف النظر عن أن الصور الفوتوغرافية غير واضحة فى هذه النقطة ، أما ذلك الذى يتخذ شكل المدخل فلا بد أنه فجوة فى الحائط استحدثت فيما بعد ، أما القلالى المضافة إلى الحصن فهى ليست غير عادية فى حد ذاتها وتعتبر عنصراً ضرورياً بالفعل ، أما الشىء الغريب فى حصن دير الأنبا هدرا فهو وجود القليل من المبانى خارج الحصن التى يمكن وصفها بأنها قلالى ، وهناك أيضًا حجرات عديدة كانت تشكل دورين فى وقت من الأوقات وكان من المعتاد مضاعفة عدد الأفران فى نظام القلالى الذى يبدو أنه قد امتد إلى سيليا ، وحتى ذلك الحين فمن المحتمل أن يكون قسم من الرهبان قد سكن فى الحصن بشكل دائم وهذا أمر غير عادى ، أما إنشاء حجرة متوارية فى الامتداد نحو الحائط الجنوبى وزيادة عرض الحائط الشرقى فيحملان دليلاً على الرغبة فى تحسن الإمكانيات الدفاعية للمبنى ، كموقع يُلتجأ إليه بالإضافة إلى استخدامه اليومى كموقع للإقامة .

ويمثِّل دير مصطفى كاشف مشكلة أساسية ألا وهى تحديد وظيفة هذا المبنى بدقة ، تبلغ مساحة المنطقة التى يغطيها المسقط الأفقى ٢٥ × ٢٦ متراً فى أعرض أجزائها مما يجعل منها إما حصنًا أو ديرًا صغيرًا ومن الواضح أنها لم تؤد وظيفة

الدير لأن الفراغ المحدود لم يتضمن كافة العناصر التى وجدت فيما بعد مصادفة بحسن نية فى أماكن الإقامة المحاطة بالأسوار ، ويبدو أن ما نراه الآن فى هذا المكان يمثل نموذجًا للنواة المحاطة بالسور التى كانت فى وقت ما تمثل المركز بالنسبة لكافة التجمعات الديرية والاختلاف الوحيد هو أن النواة كانت تتكون عادة من عدد من المبانى المنفصلة تمامًا عن بعضها البعض ، أما هنا فإن العناصر محصورة كلها فى مبنى واحد مكون من عدة أدوار .

أما المبنى الذى يُحتمل أنه يؤدى هذه الوظيفة التى قام بأدائها دير مصطفى كاشف فهو موجود فى دير الديك (٢٧) وهو يتمركز فى الوادى تحت عدد من القلالى المحفورة فى الصخر وهى بقايا بناء ضخم قد بنى بالطوب اللبن ، ومساحته ١٤٦ × ٩٢ متراً ويوحى إلينا حجم هذا الأثر بأنه أكبر من أن يستخدم كحصن وربما كان نواة نصف محصنة للتجمع الرهبانى الذى عاش قريبًا منه ، ومن الممكن أيضًا القول بأنه لم يتم بناؤه إلا بعد أن هُجرت القلالى .

ملحوظات عن الحصون :

إن أكبر الحصون القديمة فيما عدا دير مصطفى كاشف يتمثَّل فى أكبر الحصنين الموجودين فى دير إبيفانيوس الذى ينتمى إلى نهاية القرن السادس أو بداية القرن السابع ، وربما كان الحصن الذى فى الدير البحرى ينتمى أيضاً إلى نفس هذه الفترة الزمنية ، ومن الصعب القول بأنهما يمثلان الطراز القديم ، وعلى كل حال فإننا لم نجد فى أى مكان آخر بناء يمكن اعتباره برجًا قديمًا للحماية بالرغم من أننا نعرف من المصادر الأدبية أن هذه النوعية من المبانى كانت موجودة فى أواسط القرن الخامس ومن الصعب تحديد تاريخ البرجين اللذين فى سيليا فى غياب التقارير المنشورة ، ولكن المعلومات المتاحة لنا تبيِّن أنهما بالرغم من أنهما قديمان إلا أنهما لا يمثلان معالم أصلية ، أو أنهما أقدم من البرجين اللذين فى دير إبيفانيوس أو الدير البحرى .

وبالقياس إلى سيليا فإن النموذجين الموجودين فى دير إبيفانيوس والدير البحرى يمثلان الحصون القديمة بصرف النظر عن أنهما مبنيان صغيران وقد أقيما بالطوب اللبن ، ومما يثير العجب أن نكتشف أن الضرورة قد أملت بناء حصنين آخرين فى

سيليا و إبيفانيوس وأن هذا التعدد لم يكن غريبًا حيث يتحدث أبو صالح عن أربعة حصون فى دير الأنبا صموئيل .

ولاشك أن الإمكانيات الدفاعية لهذه الحصون القديمة كانت ضعيفة ، ونجد أن المدخل الذى فى الدور الأرضى للحصن الذى فى دير إبيفانيوس وكذلك الدير البحرى يحمل كل منهما دلائل هذا الضعف كما أن حجمهما الصغير يدل على ضعف طاقتهما وعجزهما عن استيعاب أعداد كبيرة من الرهبان لفترات طويلة ولذلك كان لابد من الإسراع ببناء المبانى الأكثر طموحاً التى وجدناها فى أديرة وادى النطرون وغيرها ، وإذا صح التاريخ الذى ذكره هوايت عن بناء الحصن فى دير البراموس وهو القرن السابع الميلادى فإننا نكون بذلك قد وصلنا إلى الهدف الذى ترمى إليه المجادلة ، ويعتبر مونيريه دى فيلار أن هذا الإحلال قد حدث خلال الفترة الزمنية المحصورة بين القرنين السابع والتاسع مع تفضيل التاريخ الثانى[٢٨] .

ويتميز الطراز الأخير بعدة معالم ثابتة فقد كان الحصن يُبنى على شكل برج رباعى الأضلاع يرتفع إلى ثلاثة أدوار أو أكثر (يتحدث أبو صالح عن برج خماسى الأضلاع) ومدخله عند مستوى الدور الأول أوالثانى ، وكان كل دور ينقسم بواسطة ممر أوسط إلى حجرات على كلا الجانبين ، أما الشبابيك فقد كانت محدودة العدد كما كان المبنى يقام دائمًا فوق بئر ، وهو منعزل عن المبانى الأخرى ، ويتم الوصول إليه عن طريق القنطرة التى تمتد إليه من مبنى آخر .

ولم يدخل أى تعديل على هذه القاعدة إلا مرتين فى دير أبى مقار ودير السريان (وربما دير الفاخورى) [٢٩] ، ويبنى الحصن فى حائط السور الذى يحيط بالدير ، ونجد أن هذا الوضع فى دير أبى مقار قد نتج عن اختصار المنطقة التى يغطيها الدير ، وكان الحصن فى الأصل منعزلاً كما هو الحال فى بقية الأديرة [٣٠] ومن جهة أخرى فإن حائط السور فى دير السريان يبدو جزءاً من الحصن ، وبذلك فإنه لم ينعزل أبداً عن بقية الدير ، ومن الواضح أن ذلك يشكل ضعفًا من الوجهة الدفاعية ، وربما يفسر لنا أيضًا سبب إضافة وصلة منحدرة إلى الجزء الأسفل من حائط السور .

أما قدرة هذه المبانى للوقوف فى وجه الحصار فهى ليست محلاً للتساؤل فقد كانت فعَّالة بالنسبة للأديرة الصغيرة مع تزويدها بحجرات لتخزين الطعام (فى الأدوار

السفلى) وبئر ، وأماكن للنوم ، ودورات مياه ، وكنيسة صغيرة واحدة على الأقل وأهمها الكنيسة التى تكرس على اسم رئيس الملائكة ميخائيل التى تقام دائمًا فى الدور العلوى ، وكانت هناك أيضًا طاحونة وأحياناً معصرة للنبيذ وفى معظم الأحيان حجرات متوارية كإجراء إضافى للحماية.

إن الطموح لمعرفة شكل الحصن الذى طبق فى مصر لا يسمح بالبحث عنه فى نفس البلد فهناك بعض الشك فى أن يكون النموذج الأقدم الذى يبسطه لنا حصن دير إبيفانيوس قد نقل طرازه عن الحصون التى وجدت منتشرة فى كافة أنحاء سوريا (٣١) وقد وجدت فى مبانى الجماعات الرهبانية وغير الرهبانية ويبدو أنها استخدمت كأبراج للملاحظة حتى فى أماكن السكنى بالإضافة إلى وظيفتها كأبراج للحماية ، وهى مثل حصن دير إبيفانيوس ذات مساقط أفقية صغيرة نسبياً بل أن مساحتها تصل أحياناً إلى ٥ أو ٦ أمتار مربعة ، بالرغم من ارتفاعها إلى مستوى خمسة أدوار أو أكثر ، ويتم الدخول إليها من مستوى الأرض ، كما أن تخطيط الأرض من أبسط الأنواع لأنها تتكون من حجرة أو حجرتين ، ونرى فى قصر دير البنات أن برج الدير يشبه برج دير إبيفانيوس حيث أنه يحتوى على ثلاث حجرات على مستوى سطح الأرض كانت إحداها تتضمن بئر السلم (٣٢) وقد بُنيت الأبراج السورية خلال الفترة التى تتضمن القرون الميلادية من الخامس إلى السابع وينتمى معظمها إلى القرن السادس ، ولذلك فإنه من المنطقى القول بأنه خلال الفترة السابقة للفتح الإسلامى كانت الأبراج المصرية تُبنى على نفس المنوال الذى اتبع فى بناء الأبراج السورية التى كانت تبنى عادة من الأحجار المصقولة بينما تلك التى بنيت فى مصر كانت تبنى كلها أو الجزء الأكبر منها بالطوب اللبن ولهذا السبب فإنه يستحيل مقارنة العدد الذى بقى منها فى مصر بمثيلتها فى سوريا .

أما شكل الحصون الموحدة الذى تطور فى مصر ابتداءً من القرن السابع فصاعداً فقد اتخذ الشكل الخارجى للبرج الرباعى الأضلاع ، وأصبح تخطيطها الأرضى أكبر ، وانتقل المدخل الآن إلى مستوى الدور الأول أو الثانى ، ويعتبر الابتكار الأخير هو الاختلاف الحاسم ولا يوجد فى مصر نماذج أصلية غير ديرية لهذه الأبراج شبه العسكرية بالرغم من أن مونيريه دى فيلار قد رصد وجودها فى العمارة الفارسية وتطبيقها بمعرفة الرومان (٣٣) وإذا كان القول بأن المنور الذى فى دير البراموس كان

فى حقيقته بئراً للسلم يربط بين الأدوار التى يتم الوصول إليها بواسطة مجموعة من السلالم الخشبية قولاً صحيحاً ، فإن هذا النظام لابد وأن يكون له شبيه فى سوريا وهو ممثل فى برج صبحة .[٣٤]

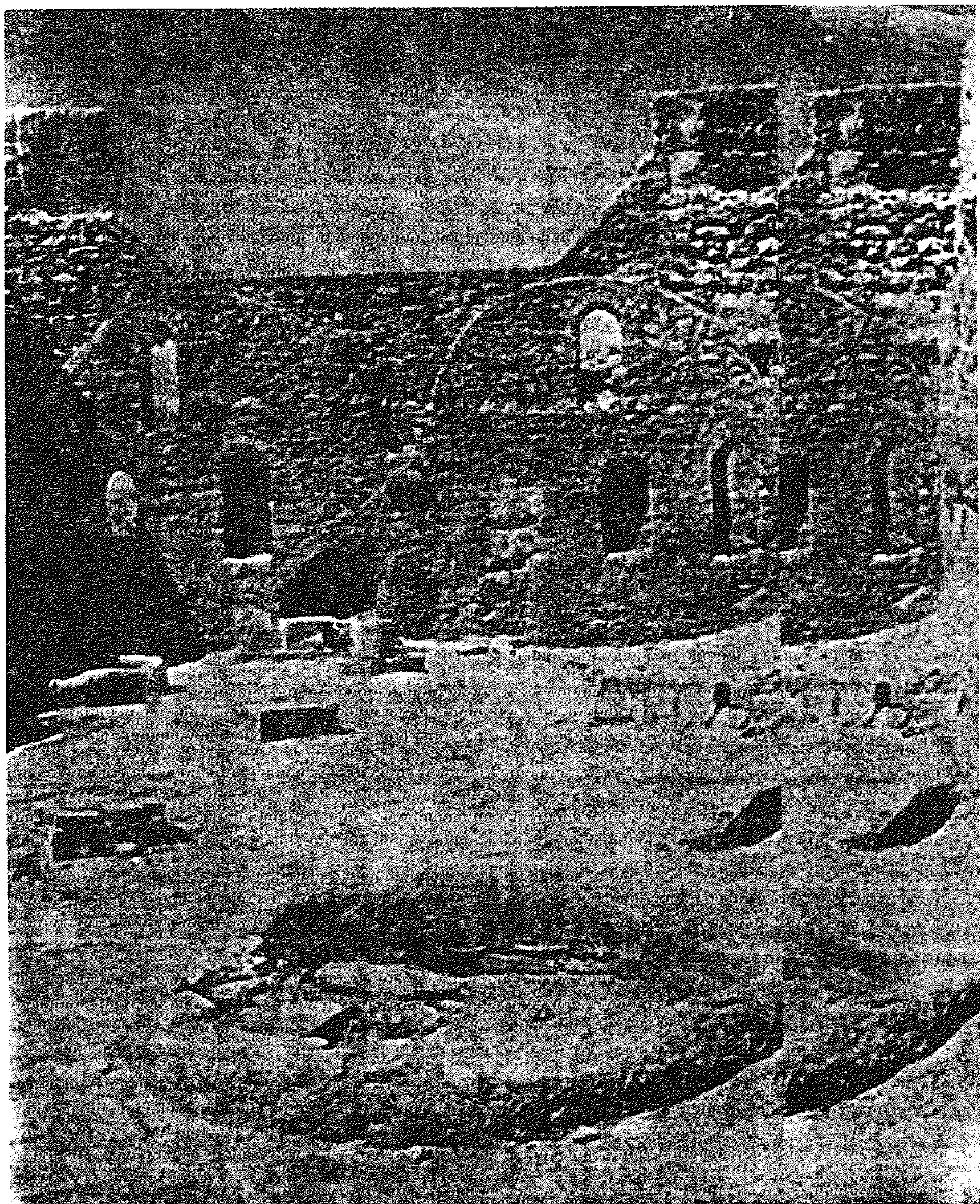
قاعات الطعام :

قاعات الطعام الموجودة فى الأديرة المعمورة اليوم متوسطة سواء من حيث تاريخ بنائها أو تأثيثها ، ومن السهل وصفها من كافة النواحى (هذه الأديرة هى أديرة وادى النطرون ، والأنبا أنطونيوس ، والأنبا بولا ، والدير المحرق) وهى ذات تخطيط مستطيل (إضافة كنيسة صغيرة ومكتبة بدير الأنبا أنطونيوس فيما بعد ، أعطت المبنى شكلاً خارجيًا غير مألوف وهى مقسمة داخلياً إلى أقسام طولية مسقوفة بالقباب وأحياناً العقود ، أما الأثاث فهو يتكون من منضدة طويلة وعريضة من الحجر مع مقعد حجرى طويل على كلا الجانبين على شكل مصطبة (بالرغم من أن نفس الوضع فى دير أبى مقار أو الأنبا بولا يبين أن المقاعد فى هذه الأماكن كانت مصنوعة من الخشب) ونجد أن أطراف المنضدة مرتفعة أحياناً ، وتوجد فى المطعمة بأديرة السريان ، والبراموس ، والبحر الأحمر ، مساند من الحجر ربما كانت موجودة فى الأديرة الأخرى أيضاً ، وتتخذ المساند شكل كتلة صلبة من الحجر مربعة عند قاعدتها بينما يبرز من سطحها ثقب مجوف على شكل حرف (V) لوضع الكتاب وهى قصيرة نسبياً ومتوسط ارتفاعها ١,٥ متراً .

وليست لدينا إلا معلومات قليلة عن قاعات الطعام القديمة . وفى غياب الأثاث الذى من المؤكد أنه كان مصنوعاً من الخشب يصبح من الصعب علينا تحديد حجرة معينة بوصفها المطعمة أو قاعة الطعام .

أما الحجرة الكبيرة التى تقوم فعلاً بوظيفة المطعمة فهى محفورة فى سيليا كجزء من المبانى الديرية ، وتقع فى غرب الحصنين وجنوب الكنيستين .[٣٥] وهى مقسّمة بواسطة صفين من الأعمدة بطول محورها الأوسط الذى يتخذ اتجاه الشمال - الجنوب وقد ألحقت بجانبها الجنوبى حجرات عديدة تستخدم كمطابخ ، ولدينا من الأدلة ما يفيد بأن هذه المطعمة قد بُنيت فى موقع مبنى أقدم منها .

وكما ذكرنا من قبل فى الحديث عن دير الأنبا هدرا فإن هذه المطعمة تقع إلى شمال الحصن ثم جرى ضمها فيما بعد إلى المجموعة ، (انظر الشكل رقم ١٩) وهى تتخذ شكل حجرة مستطيلة يقسمها صف من أربعة أعمدة وتربط هذه الأعمدة بالحوائط الجانبية عقود عمودية على المحور ، أما السقف فكان مكوناً من عدة قباب صغيرة ويمكن أن نتابع على الأرضية الحجرية آثار ثمانية مبانٍ دائرية من الطوب . ويوجد خزّان مستطيل من الأسمنت مقابل الحائط الغربى ، كما توجد قناة بطول الجانب للحصول على الماء من الحجرة التى فى غربها ويتم تخزينه فى خزانات صغيرة مقابل الحائط الشمالى .



الشكل رقم ١٩ : المطعمة التى بدير الأنبا هدرا.

أما الحجرة التى فى سقارة والتى أشار القائمون بالحفر إلى أنها هى المطعمة فإن طولها ٢٢ متراً وعرضها ١٠,٥ متراً وقد بنيت حوائطها بالطوب اللبن ورصفت أرضيتها بالحجر ، وكانت هناك آثار ثلاثة صفوف من الأعمدة تقسم الحجرة بطول محورها الطولى ، كما كانت هناك أيضًا ستة شبابيك فى الحائط الشمالى ، وقد أقيمت بطول أجزاء الحائط الشرقى مصاطب طولية منخفضة من الحجر مع خزَّان صغير مقابل نفس الحائط وقد وجدنا فى الجناح الشرقى من هذه الحجرة خطوطاً دائرية فى الأرضية تذكرنا بقاعة الطعام التى فى دير الأنبا هدرا ، وقد قيل أنها فى كلتا الحالتين عبارة عن أساسات مناضد دائرية كان يجلس الرهبان حولها فى أوقات تناول الطعام(٣٦)

وهناك مبنى آخر فى سقارة نستطيع بالنظر إلى تخطيطه أن نحكم بأنه كان يستخدم كقاعة لتناول الطعام وقد أعطاه كيبل رقم ٧٢٦ ويمكن أن نطلق عليه اسم «العيادة المخصصة للعلاج» حسب ما دون عنها فى أحد النقوش (٣٧) وهى حجرة تبلغ مساحتها ٢٠ × ١٠ أمتار تقريباً ، وقد بنيت حوائطها بالطوب اللبن ورصفت أرضيتها بالحجر ، وغطيت الحوائط بالجبس ودهنت باللون الأحمر ، وفى وسط الحجرة صف وحيد من الأعمدة كما كانت الحوائط تتضمن عدداً من الحنيات والدواليب .

لقد وصفنا من قبل فى إيجاز مواقع قاعات الطعام وسنجمل هنا ما سبق أن ذكرناه : بالرغم من أن قاعات الطعام الموجودة فى وادى النطرون متوسطة فإن مواقعها توحى بأنها قد أقيمت مكان قاعات أخرى أقدم منها لأنها تشكل جزءاً من النواة المركزية بلا استثناء ، والمطعمة فى دير الأنبا بيشوى ودير السريان تقع إلى غرب الكنيسة الرئيسية ويفصلها عنها ممر ، أما فى دير البراموس فإنها قائمة إلى الجنوب الغربى من كنيسة العذراء ، وتستثنى من ذلك قاعة الطعام التى فى دير أبى مقار حيث توجد بعيداً عن كافة الكنائس ، أما فى دير الأنبا أنطونيوس فإنها تقع فى الشمال الغربى من الكنيسة القديمة ويتم الدخول إليها من المدخل الذى فى القسم الغربى من الحائط الشمالى لهذه الكنيسة (مسدود حالياً) أما فى دير الأنبا بولا فإنها تقع فى جنوب الكنيسة المنخفضة ولكن غير متصلة بها ، أما بالنسبة للدير المحرق فإنها أيضًا غير متصلة بالكنيسة القديمة أو على الأصح بالنواة المركزية ، أما فى سقارة فإن المطعمة كانت تقع إلى الغرب من كنيسة صغيرة ، أما فى دير الأنبا هدرا

فقد وجدت فى الشرفة العلوية ، بينما أقيمت الكنيسة الوحيدة والمعروفة فى البقعة القائمة على الشرفة السفلية.

ولذلك يبدو لنا أنه بينما يعتبر موقع المطعمة مجاوراً للكنيسة إلا أنه أثر من آثار العادة القديمة التى كانت تحتم إقامة وليمة المحبة (أغابى) إما فى الكنيسة نفسها أو كما حدث فيما بعد ، فى غرفة متصلة بمبنى الكنيسة ، ولم يكن هناك التزام دقيق بهذا التقليد فى المبانى الديرية التى أقيمت حيث لم تعد فكرة المشاركة فى الطعام من المعالم ذات الأهمية فى الحياة الديرية حتى اليوم حيث أهملت تماماً . (*)

٥ – القلالى :

إن مصادرنا الأدبية الرئيسية الخاصة بتاريخ الرهبنة المبكر فى مصر وهى ممثلة فى كتابين هما :

1- Historia Lausiaca **2 - Historia Monachorum in Aegypto.**

بالإضافة إلى المساعدة التى تقدمها لنا المصادر الثانوية ، تشترك جميعها فى إمدادنا بصورة قد تكون غامضة ومبهمة ولكنها توضح لنا ما كانت عليه مساكن النساك القدماء ، إننا نقرأ عن القديس آمون أنه بنى لنفسه «قلايتين» تغطيهما قبتان «فوق جبل نيتريا» [٣٨] أما القديس مكاريوس فقد أعد لنفسه مالا يقل عن أربعة قلالى فى أجزاء مختلفة من الصحراء ، كانت من بينها قلاية كبيرة لاستقبال الزوار ، بينما كانت هناك قلاية أخرى متناهية فى الصغر لدرجة أنه لم يكن يستطيع أن يمد ساقيه أثناء إقامته فيها ، أما القلايتان الأخريان فقد كانتا بلا نوافذ وكان يستخدمهما فقط أثناء الصوم الكبير [٣٩] أما القديس يوحنا الأسيوطى فقد كانت لديه قلاية مكونة من ثلاث حجرات مغطاة بعقود كان يستخدم إحداها لقضاء «حاجات الجسد» والثانية لتناول الطعام وأداء العمل والثالثة للصلاة [٤٠] ويصف كتاب تاريخ الأديرة **Historia Monachorum** جبل نيتريا بأنه يتكون من خمسين خيمة متجاورة حيث كان الرهبان يقيمون منفردين

(*) اليوم تقام احتفالات ولائم المحبة (أغابى) ليس فقط فى الأديرة بل أيضًا فى الكنائس القبطية فى كل مكان – (المترجم) .

فى جماعات صغيرة أو كبيرة (الفصل الحادى والعشرين) ويذكر نفس المؤلف عن سيليا : الدير الخاص بأحد مشاهير الرهبان كان مزوداً بكافة الضروريات بما فيها البئر ، وكان محاطاً بسياج (الفصل الثالث والعشرين) ويبدو كذلك أن القديس مكاريوس الإسكندرى قد أحاط قلايته بسور ، لأننا نقرأ أنه كان يغلق الفناء الذى كان موجوداً أمام قلايته (٤١) وبالطبع فإن كافة هذه المواقع السكنية كانت تخص بعض مشاهير النساك ، أما القلالى المتواضعة فقد كانت تتكون إما من مغارات طبيعية أو ملاجىء من أشد النوعيات بدائية وتلك هى الحالة الشائعة فى صحراء الإسقيط ، وقد نصح القديس مكاريوس صغار الغرباء بالحفر فى هذا المكان وإحضار بعض الأخشاب من المستنقع ثم القيام ببناء الملاجئ التى يقيمون بها (٤٢) وقد قضى القديس أنطونيوس نفسه السنوات الأخيرة من عمره فى مغارة بين تلال البحر الأحمر ، وكانت مكونة من فناء صغير وممر ضيق يقود إلى التل ، وفى نهايته درجة سلم تنزلق إلى حجرة منفردة يتصل بها ملحق ، ويرسم لنا انسحابه الابتدائى تدريباً شائعاً بين أوائل النساك ، ألا وهو السكنى فى مقابر قدماء المصريين ، وقد فعل ذلك الأنبا بولا وهو أول النساك ، كما أن النصوص قد ذكرت هذه العادة مرات كثيرة ، (٤٣) ومن الممكن لنا ضم هذه المعلومات الأدبية إلى حدٍ ما إلى الدليل الذى يقدمه علم الآثار . وتقدم لنا مقابر مصر الوسطى ومصر العليا المنحوتة فى الصخر نماذج عديدة عن تطويعها لإقامة النساك ، (٤٤) حيث يجرى بناء بهو أمام المقبرة وإضافة بعض الحجرات أمام المدخل (٤٥) وبعد ذلك تعدل الترتيبات الداخلية حتى تتناسب مع احتياجات السكان الجدد (٤٦) ويمكن رؤية هذا الاستخدام للمقابر القديمة فى تل العمارنة ، والشيخ سيد، وبنى حسن ، ومير ، وأبيدوس ، وطيبة . (٤٧)

ويعتبر دير إبيفانيوس أحد هذه المواقع التى فى طيبة ، ونجد أن المجتمع هنا قد نشأ حول مقبرة داجا التى استخدمت لسكن منشئ الدير (ليس من الضرورى أن يكون هو القديس إبيفانيوس) وكانت هذه المقبرة تتكون أصلاً من رواق له سبعة مداخل يقود المدخل الأوسط منها إلى ممر منحوت فى التل وينتهى إلى حجرة مربعة للدفن ، وقد تهدَّم الرواق تمامًا ، وأخلى الناسك الذى احتل المقبرة الأنقاض الداخلية والخارجية وحول القسم الذى أمام المدخل إلى بهو عن طريق سد الفراغات التى بين الأعمدة وإقامة حوائط إضافية ومرة أخرى تم بناء عدد من الحجرات وبالرغم من أنها

قد تعرضت فيما بعد للتعديلات إلا أن أحجار أساساتها غير المصقولة كانت أحجاراً أصلية ، ويبدو أن البهو قد استُخدم كمكان للاجتماعات ، وقد رصفت أرضيته بكتل من الحجر الجيرى استخرجت من المقبرة . أما الحوائط فقد بُنيت بالطوب ، كما أقيمت الحنيات في داخل الحوائط وبنيت مصاطب منخفضة بطول الجانبين وقد نقشت بعض النصوص فى الحنيات (يذكر بوريانت أنه شاهد مذبحًا فى البهو من المحتمل أنه كان محدود القيمة) [٤٨] وإذا عدنا إلى النقوش التى على الجدران وبقايا الأوراق والكتب فإننا سنحكم بأن الممر الداخلى وحجرة الدفن قد استخدما فى وقت من الأوقات لإقامة إبيفانيوس نفسه ، ويُسلَّط الضوء على هذا القسم بواسطة مصباح موجود داخل الحنية التى فى الحائط الشرقى للممر .

ويوجد خارج النواة المركزية للدير المحاطة بالسور عدد من أماكن السكنى الفردية الأخرى ، وقد أطلق القائمون بالحفائر على أبرزها اسم «القلاية أ» [٤٩] ومرة ثانية جرى تعديل مقبرة من الأسرة الحادية عشرة وهنا أيضًا تم إنشاء بهو أمام مدخل المقبرة مع إقامة مصطبة من الطين بطول أحد الجانبين وحصيرة على الأرضية ، وقد حظيت شظيات من الزخرفة بكتابة بعض النصوص أو الصور على الجدران ، خلف البهو ونجد قسمًا مرصوفاً به مصاطب على كلا الجانبين وفتحة واسعة فى الغرب ، وقد أضيف فناء محاط بسور حجرى أمام البهو ، وبه مصطبة بطول الجانب الشرقى ، وهنا على مستوى أعلى حول هذه القاعة عدد من الحجرات الضخمة استخدمت إحداها كإسطبل للحمير ، وتخرج من هذا الإسطبل درجات سلم تؤدى إلى شونة تحت الأرض، وهى حجرة صغيرة ذات فتحة فى أحد الطرفين وبئر السلم فى الطرف الآخر وقد فصل قاع الفتحة عن الحجرة بواسطة حاجز من الطين به فتحة دائرية وأنبوب من الفخار الأسمر وكان القمح يصب إلى داخل الفتحة ويسمح له بالانسكاب فى الحجرة [٥٠] وكانت هناك شونة أخرى محفورة فى قلاية أخرى [٥١] .

أما «القلاية ب» فهى تشبه الأولى وكانت النواة المركزية مقبرة من الأسرة الحادية عشرة ، وقد أقيم أمامها بهو مجهز بالمصاطب ، وكان الممر الداخلى مزوداً كذلك بمصاطب كما كانت هناك أيضًا حنية ذات مصباح . [٥٢]

أما «القلاية جـ» فإن لها نفس الملامح وتتضمن ثلاث فتحات واسعة منحوتة فى الأرضية الصخرية [٥٣] وتمثل هذه القلايات نماذج أحد طرازات مساكن النساك

التى كانت موجودة خلال الفترة الانتقالية ما بين الاستقلال الكامل والمركزية الشديدة التى حدثت فى القرون الأخيرة ، وكانت هذه القلالى عبارة عن وحدات مستقلة تمامًا اعتمادًا على حجرات العمل (الورش) الخاصة بها وأماكن المعيشة والبهو المخصص للأنشطة المشتركة ، وبعض هذه القلالى المميزة كانت لديها اسطبلات وشون خاصة بها ، ولا توجد أفران ، ويبدو أن الوجبات الغذائية كانت مشتركة ويتم تناولها فى داخل النواة المركزية .

وقد أمدتنا الحفائر التى أجريت فى سيليا بقدر كبير من المعلومات ذات القيمة حول ما يخص شكل أماكن الإقامة الديرية المبكرة ، وكانت القلالى الكبيرة المستقلة منتشرة على نطاق واسع بالمقارنة مع أماكن الإقامة المحدودة فى دير إبيفانيوس .

ومما هو جدير بالذكر أن القلاية الوحيدة بينها التى نشرت أبعادها تبلغ مساحتها ٣٥ × ٢٣ متراً [٥٤] وكانت جميعها محاطة بسور ، وفى داخله مجموعة من الحجرات تواجه قاعة كبيرة ، وتضمنت هذه الحجرات حجرة للاستقبال ، وأماكن للنوم ، وحجرات لأداء الأعمال (ورش) ، ومطبخ ، ومخزن ، وحجرة للصلاة ، ودورة للمياه ، وكان هناك فى القاعة الكبيرة بئر ، وكانت تخرج قناة من البئر إلى نقطة خارج السور ولا بد أنها كانت تملأ حوضاً لشرب الحمير [٥٥] أما حجرات الصلاة فقد كان يوجد فى كل منها حجر مثبت فى الأرض يشير إلى اتجاه الشرق [٥٦] وقد كشفت القلالى الأخرى الكثيرة التى حفرتها البعثة الفرنسية [٥٧] فى أماكن معينة عن الترتيبات التى كانت فى القلالى المستقلة ، إنها تتكون فى شكلها النهائى من منطقة محاطة بسور مساحتها ٦١ × ٤٤ متراً فى داخلها بهو مركزى محاط بالحجرات ، وكان فى هذا البهو بئران يعود كل منهما إلى فترة زمنية مختلفة ، أما الحجرات نفسها فقد كانت مجموعة من حجرات السكنى ومجموعات أخرى من أماكن الإقامة المستقلة على نفس خطوط القلالى المنعزلة التى سبق وصفها ، وقد اشتمل كل مكان إقامة مستقل على مخزن ، وأماكن للنوم ، ومطبخ ، وأحياناً حجرة للاستقبال وحجرة للصلاة وكانت الحجرات المشتركة تتميز بحجمها الكبير ، ولابد أن حجرتين من هذه الحجرات مع المطبخ كانتا تستخدمان كقاعة للطعام ، وقد استخدمت حجرة أخرى ككنيسة بالنظر إلى الحنية المزخرفة التى فى حائطها الشرقى ، أما دورات المياه فقد أُنشئت مقابل

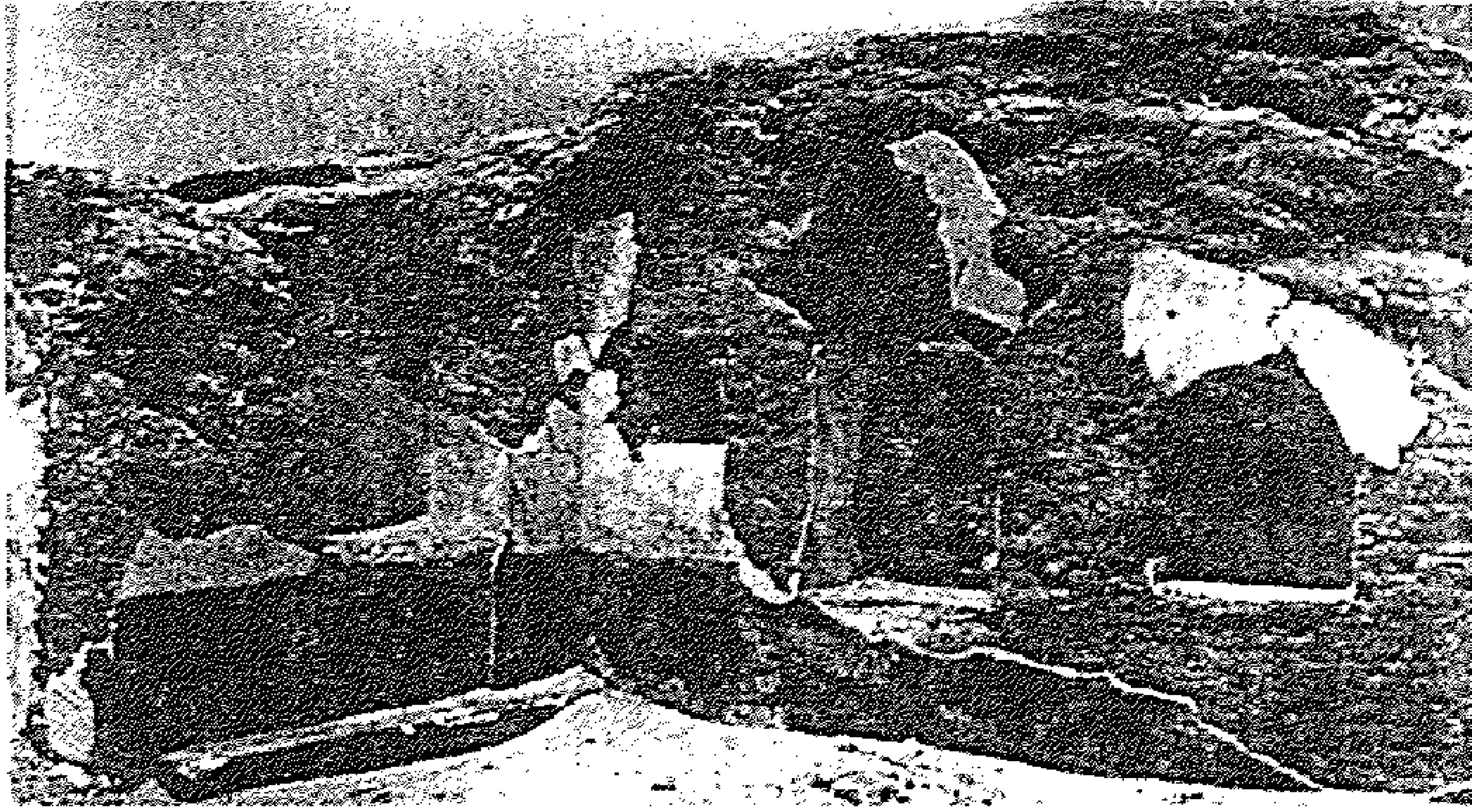
حائط السور على مستوى الدور الأول . وقد كشفت الحفائر السويسرية التى أجريت فى نفس البقعة عن بقايا مجموعتين من المبانى كانت الأولى منهما جزءاً من تجمُّع سكنى مسوَّر ، والأخرى عبارة عن وحدة مستقلة بذاتها ، ولا نستطيع القول بأن ذلك كان جزءاً من تجمع أكبر من عدمه (٥٨) وهو يتكون من إحدى عشرة حجرة على الأقل ومن السهل تمييز إحداها وهى التى كانت تُستخدم كمطبخ .

ولابد أن بناء كافة التجمعات السكنية فى سيليا كان متشابهًا فالحوائط بوجهٍ عام مبنية من الطوب بالرغم من استخدام الأرض الممهدة أحياناً ، وقد استخدمت الكتل الحجرية أحيانًا لبناء أعتاب الحجرات المشتركة ، وقد استخدمت فى إحدى الحجرات بعض البلاطات لرصف الأرضية فى محاولة للتغيير . (٥٩)



الشكل رقم ٢٠ (أ) : سيليا : الكوم رقم ٢١٩ : قلاية تظهر فيها الحنيات التى فى الحائط

وقد وجد باب واحد عارضته العليا مصنوعة من الخشب . أما الأوجه الداخلية والخارجية للحائط فقد كانت مغطاة بالجبس ، وقد دهنت الأقسام السفلية من الحجرات الكبيرة باللون الأحمر (٦٠) كذلك غطيت أرضيات الحجرات ذات الأهمية بطبقة سميكة من المونة التى دهنت باللون الأحمر وقد زُيِّنت ببعض العناصر الزخرفية ، وقد زودت الحجرات بحنيات وفيما عدا الاستثناء الذى أوردناه عاليه فليس هناك دليل على أنها كانت تؤدى وظائف طقسية وقد زودت بعض الحجرات بمصاطب وقد وضعت الكثير من الأوانى على الحائط بحيث تتجه أطرافها المفتوحة نحو الداخل ، وربما لتخفيف بناء الحوائط التى استخدمت كأماكن للتخزين ، وقد امتدت الأعمدة المستطيلة المقامة من الطوب والمغطاة بالجبس كدعائم للحوائط على جانبى المداخل إلى الحجرات أما السقف فقد كان مقوَّساً على شكل عقد وكان أثره مازال موجوداً فى بعض الحجرات .



الشكل رقم ٢٠ (ب) سيليا : الكوم رقم ٢١٩

وقد أظهرت حفائر سيليا قبل كل شىء أن القلالى المستقلة الخاصة بمشاهير النساك كانت أكثر طموحًا مما فكرنا فيه ، أما الشىء الغريب الثانى فهو ما يتعلق بطبيعة المكان الذى يلى السور ، ونلاحظ أنه حتى فى هذه المرحلة فإن استقلال الرهبان كان محفوظاً بإنشاء قلالى منفصلة فى داخل المنطقة المحيطة ، وكانت كل وحدة مكونة من عدة حجرات يشغلها راهب واحد (ربما أكثر من راهب مع نمو الجماعة) وكانت الأنشطة المشتركة مازالت محدودة بالرغم من أنهم كانوا يتناولون الطعام معاً فى قاعات الطعام والكنائس الصغرى . (٦١)

وقد وفَّرت لنا الحفائر التى أجريت فى إسنا لمحة أكثر وضوحًا عن الحياة نصف الرهبانية التى حطمت عدداً من الأوهام الموروثة المتعلقة بنظام المعيشة المنفصلة الذى يفضله النساك ، وهنا لا نجد إهمالاً متعمداً لمتطلبات العيش كما أننا لا نلاحظ كذلك أية مبالغة فى النسك ، لقد وفر نساك إسنا لأنفسهم أماكن المعيشة التى تحقق حياة ملتزمة .

كانت جميع هذه الأماكن تقع تحت سطح الأرض بمقدار ٢,٥ متراً أو أكثر ومجهزة بطريقة توفر الحماية من الرياح السائدة مع الحصول على أكبر قدر ممكن من التدفئة فى الشتاء ، ويتم الوصول إليها عن طريق سلم مدرج قد بُنى بعناية مع تغطية الحوائط بالجبس ، وكان هناك أمام المدخل وعند قاعدة السلم حائط صغير نصف دائرى ليمنع دخول الرمال التى يجرها هبوب الرياح ، ويوجد خلف المدخل بهو مفتوح يتفرَّع من عدد من الحجرات ، وكانت توجد بالقرب من السلم عادة حجرة يبدو أن وظيفتها الأساسية هى تخزين الماء وغيره من السوائل ، أما المصاطب فهى مجهزة بثقوب توضع فيها قواعد القوارير التى تمتلئ بالسوائل وقد تم اكتشاف حوالى ٦٠ قارورة منها فى أحد التجمعات السكنية ، وتعتبر الكنيسة الصغيرة من المعالم ذات الأهمية وهى حجرة ذات حوائط مصقولة بالجبس وحنيات ونصوص منقوشة على الحوائط وزخارف فى الجانب الشرقى ، ومخرج للهواء فى الحائط الشمالى ونوافذ فى الجانب الجنوبى المواجه للبهو ، أما المطبخ فإنه يؤدى مهمة معقدة مع الأفران ، والمداخن والحنيات والمصاطب التى كانت توضع فيها الأوانى لاستخدامها كأماكن للتخزين ، وهناك أيضًا حجرة للنوم كان السرير الذى بداخلها مثبتاً بالحائط مع وجود ملحق للكنيسة الصغيرة ، أما أماكن الإقامة الأكبر التى يبدو أنها كانت تخدم أكثر من ناسك واحد فقد كانت تحمل بعض هذه المعالم بشكل مضاعف حيث أنها كانت تزود أحياناً بصالتين تشمل إحداهما أفران الخبز ، وكنيستين صغيرتين ، ومطبخ كبير ، وهناك أيضًا أماكن تخزين على مستوى الأرض وهذه الأماكن المخصصة للإقامة تغطى منطقة تبلغ مساحتها ١٠٠ متر مربع أو أكثر .

وهناك طراز فقير من أماكن الإقامة تم اكتشافه فى إسنا ومازال تحت الأرض ولكنه يتكون من قاعة بها بناء من الطوب ، وقد أقيم بهو مفتوح إلى السماء عند قاعدة السلم ولم يكن فيها إلا الضروريات مثل السرير والحنيات المتعددة الأغراض ، وهناك

تناقض واضح بين هذه الأماكن المتواضعة وتلك المعاصرة لها والجيدة التجهيز ولا تبعد عنها إلا بمسافة قصيرة فقط .

ومن الضرورى في ضوء اكتشافات إسنا إعادة النظر فى طبيعة السكنى فى دير الديك الذى أطلق عليه اصطلاح «monastère rupestre» [٦٢] ومن المحتمل أنه كان مركزاً جماعياً للمقيمين فى القلالى المجاورة ، والحقيقة هى أنه يتشابه مع أماكن التجمعات الديرية الأكبر فى إسنا ، وهو مثل غيره من أماكن الإقامة المتواضعة فى نفس البقعة كان يستخدم أحد المحاجر الموجودة فى المنطقة وبذلك توفر مكان للإقامة تحت الأرض[٦٣] ويمكن الوصول إليه عن طريق ممر مغطى ، فى نهايته فناء مفتوح مساحته ١٥ × ٦ أمتار ، به سلسلة من الحجرات المنحوتة حول جانبيه ، ويمكن اعتبار إحدى هذه الحجرات كنيسة صغيرة ، واستخدمت حجرة أخرى كمطبخ كما استخدمت حجرة ثالثة لتخزين المياه ، وهناك سلمان يقودان من الصالة إلى مستوى سطح الأرض حيث نجد هناك حجرات أخرى منحوتة فى الصخر ، وتتضح لنا أوجه التشابه بين هذا الترتيب ومثيله فى إسنا ويبدو لنا كذلك أن مكان الإقامة فى دير الديك كان مخصصاً لإقامة ناسك واحد من مشاهير النساك (وربما كان أحد تلاميذه مصاحباً له) .

أما القلالى الأخرى [٦٤] التى فى نفس البقعة فقد كان يقيم فى كل منها شخص واحد ، ولهذا السبب تم اختيار المحاجر الصغيرة ، ويعتبر الموقع هنا عاملاً مهماً لأن جميع القلالى تقريباً تواجه اتجاه الغرب أو الشمال الغربى ، أما الترتيب الداخلى فهو بسيط لأن منطقة الإقامة كانت تقسم عادة إلى قسمين أو ثلاثة أقسام فى بعض الأحيان ، وقد يستخدم قسم منها ككنيسة صغيرة بحوائطها المغطاة بالجبس والزخارف ، وكانت كل قلاية مزودة بعدد من الدواليب التى بالحائط وأحد المقاعد ومما يثير الدهشة أن نجد قلاية واحدة فقط بين خمس عشرة قلاية يوجد أمامها بهو ، بينما مجموعة أخرى من القلالى فى دير سنباط القريب تتميز بهذا البهو . [٦٥]

وتتخذ القلالى شكلاً مختلفًا فى التجمعات الأكبر أو الأكثر تنظيماً بسبب حقيقة أن هذا الفضاء له أهمية قصوى ، ففى سقارة تبدو القلالى مكونة من ثلاثة عناصر على الأقل حسبما يسمح التخطيط الأرضى ، كانت الحجرة الداخلية مجهزة بحنية فى الحائط الشرقى مغطاة بأحد الرسومات التى سيلى وصفها فيما بعد ، وفيما بعد

أقيمت حنيات في الحوائط الأخرى ، وقد أطلق كيبل على الحجرة الخارجية اسم : المخزن ، وهناك فناء صغير أمام هذه الحجرة ، ويثار بعض الشك حول ما يقال من أن الكثير من هذه المباني إن لم تكن كلها يقع فوقها دور علوي ، أما السلالم فهي من المعالم الشائعة وهي تمكن الدارس من التأكد من وجود دورٍ ثانٍ (٦٦) ويظهر في أحد المباني باب في مستوى الدور الثاني (٦٧) أما القلالي فقد كانت دائمًا في مواجهة الجنوب ، أما الحوائط فقد بُنيت من الطوب مع أن الحجر كان يستخدم أحياناً في بناء الزوايا ، والعوارض الرأسية للأبواب أو النوافذ ، والأعتاب - والنوافذ ، وكانت الأوجه الداخلية للحوائط تغطى بالجبس في غالبية الأحوال ، وقد استخدم نفس هذا النظام في حجرة واحدة على الأقل في سيليا هي الحجرة رقم ٧١٢ ، أي أن القسم السفلي قد طلي باللون الأحمر ثم غطي بالجبس الأبيض ، وقد رصفت أرضية العديد من الحجرات بالأحجار بصرف النظر عن أن الحجرات الأقل أهمية قد طليت بالمونة أو جرى تمهيد الأرضية ، وأما السقوف فقد كانت مقوسة أما الأقبية فقد استخدمت في بعض الحجرات الصغرى ، كما استخدم الخشب أحيانًا ، وقد استخدمت الأعمدة أحياناً كدعائم للسقف ، كما أقيمت المداخل في الحوائط .

وفي باويط نجد أن الكنائس الصغرى التي اكتشفها كليدات ، والصالات التي اكتشفها ماسبيرو إنما هي تكرار لنفس العناصر الأساسية التي تتميز بها قلالي سقارة ، ويعوق افتقاد المعلومات الدقيقة في التقارير المطبوعة القيام بالدراسة السليمة في باويط ، ولكن يبدو لنا أن كل مبنى كان به حجرة واحدة في الدور الأرضي وأمامها بهو صغير ، ومرة أخرى نقول أن لدينا دلائل كثيرة على وجود دورٍ ثانٍ يتم الوصول إليه عن طريق سلم خارجي .

وكان اتجاه المباني الشائع هو الاتجاه الشمالي – الجنوبي وأحياناً اتجاه الشرق – الغرب ، وكانت الحجرات السفلية تزود عادة بحنيات كثيرة وكانت تزخرف في الحائط الشرقي بطريقة ظاهرة ستجرى مناقشتها فيما بعد ، وكانت الحوائط مبنية بالطوب اللبن ، كما كان طلاء الجبس واضحًا عليها في بعض الأحيان ، ويبدو أن استخدام الأحجار كان محدوداً بالنسبة لما كان يحدث في سقارة ، لأنها لم تستخدم إلا في بعض أجزاء الأبواب مثل العوارض الرأسية ، أو العوارض العليا ، أو الأعتاب ، كما استخدمت مرة واحدة أو مرتين في النوافذ ، وكانت الأرضيات عادة من الأسمنت ، وأحياناً من التربة الممهدة .

وبعض الحجرات كان بها أوعية مثبتة فى الأرضية كما هـو الحال فى سيليـا ، أما السقف فقد كان كالعادة مقوساً على شكل برميل ، وبالرغم من أن بعض الحجرات كانت تتميز بسقف مسطح من الخشب فإن كل حجرتين كانتا تغطيان بقبة ، ونقطة الخلاف بين مبانى سقارة وباويط هـى أن الأولى كان بها مدخل واحد فقط بينما كانت المداخل فى الثانية متعددة مع أنها لم تكن كلها جزءاً من التخطيط الأصلى .

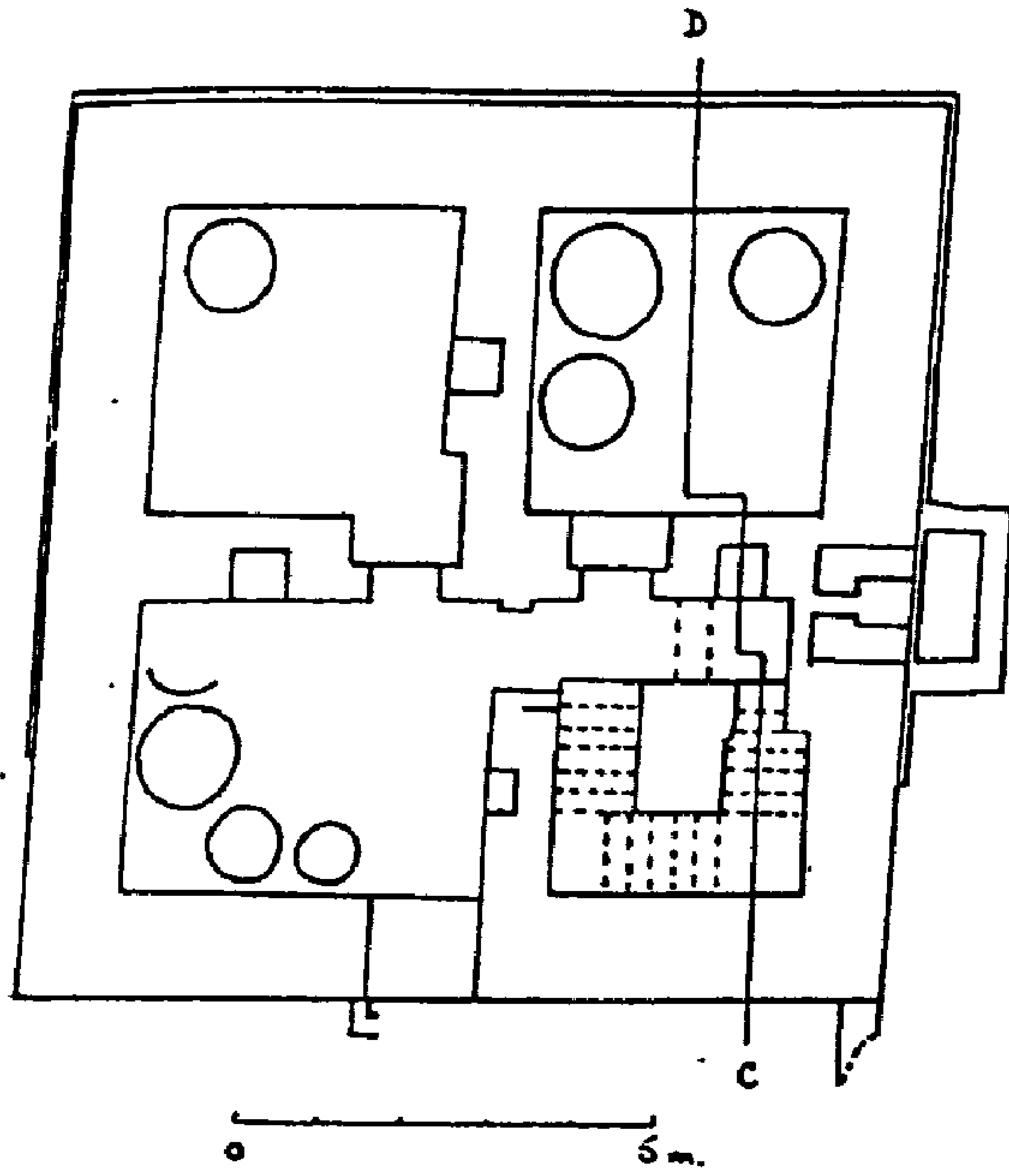
ومازالت الإطارات الخشبية للقليل من الأبواب فى باويط موجودة فى أماكنها ، مركَّبة على محاورها ومربوطة بالمزاليج ، وبعض الحجرات فى باويط بها مناور كما هو الحال فى سقارة ، والنوافذ فى كلا الموقعين ذات قواعد منزلقة بشدة إلى الداخل ، ونرى أن إحدى هذه النوافذ فى باويط (الحجرة رقم ٤١) كان مركباً عليها حاجز من القضبان الحديدية ، وقد وجدنا فى الكنيسة الصغرى بقايا نافذة من الزجاج الملون ، وقد برزت من الناحية المغطاة بالجبس فى النافذة ثقوب كان أكبرها فى الوسط ، وقد امتلأت هذه الثقوب بالزجاج الملون .

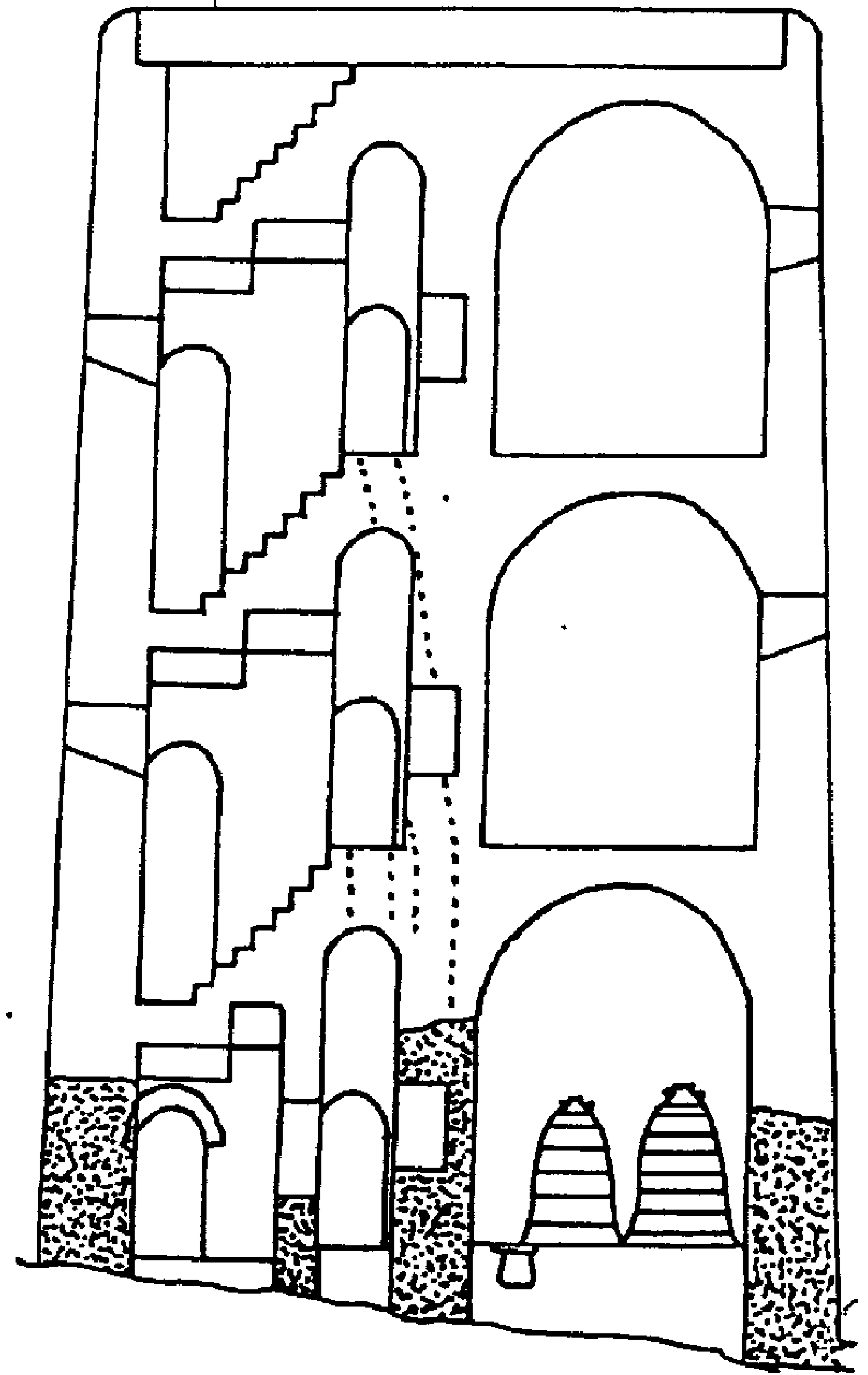
ولم تُستخدم كافة المبانى التى أسفرت عنها الحفائر فى باويط كأماكن للسكنى ، فإلى جانب الكنائس كانت هناك قاعة كبرى ربما كانت تُستخدم لاستقبال الزوار ، كما كانت هناك حجرات أخرى استخدمت كمطابخ ، ولابد أن الوحدات المكونة من دورين فى باويط وسقارة كانت تستخدم كقلالى حيث أننا لم نجد مبانٍ أخرى مخصصة لهذا الغرض ، ويقدِّم لنا تورب تفسيراً مقنعاً لهذه المبانى (٦٨) فإن الحجرات السفلية فى رأيه كانت حجرات للعبادة مكرسة على أسماء الرهبان الذين تنيَّحوا ودفنوا فى المقبرة التى خارج أسوار الدير ، وتبرهن لنا حقيقة عدم اكتشاف بقايا بشرية تحت هذه الحجرات على أنها لم تستخدم كأماكن للدفن ، أما الأدوار العليا فقد كانت تستخدم فى وظيفتها الطبيعية أى لسكنى الرهبان .

أما دير الأنبا هدرا فيلاحظ أنه يعانى من قلة المبانى التى يمكن أن نطلق عليها اسم القلالى ويبدو لنا بالنسبة لهذه البقعة أن الشرفة العلوية هى التى كان يشغلها الرهبان بشكل دائم ، أما الشرفة السفلية فقد كانت هى المكان المخصص للكنيسة والمبانى المتصلة بها مثل أجنحة الزوار ، ولذلك فإن هذا القسم كان مفتوحاً للجماعات الرهبانية وغير الرهبانية ، ونجد فى الشرفة العلوية أن الحجرات التى على جانبى الممر الأوسط للحصن هى التى يمكن القول بأنها استخدمت للمعيشة مع استبعاد بعض

الحجرات ذات السقوف المقببة التى فى واجهة الحائط الجنوبى للدير ، وقد جهزت معظم الحجرات التى فى الحصن بعدد من الأسرة الحجرية المصفوفة حول الجدران ، ولو افترضنا أن النواة الأصلية لهذا البناء تتضمن دورين على الأقل بالإضافة إلى الامتداد الأخير نحو الشمال وأن هذه الأدوار العلوية تحتوى كذلك على القلالى فإننا بذلك نسلّم بوجود أماكن كافية للسكنى ، وليس لدينا دليل مؤكد بالنسبة للحجرات الموجودة فى الأدوار العليا لبيان ما إذا كانت قد استخدمت لأداء هذه الخدمة أم لا ، وإذا لم تكن هذه الحجرات قد استخدمت كقلالى فإننا سنفترض أنه حتى بعد تحصين الدير فإن أعداداً من الرهبان ظلت تعيش خارج الأسوار ، ويبدو أن القلالى التى فى دير الفاخورى بالقرب من إسنا قد نظمت على نفس النسق المطبق فى دير الأنبا هدرا ، من حيث أنها رتبت على شكل حجرات على كلا جانبى الممر . (٦٩)

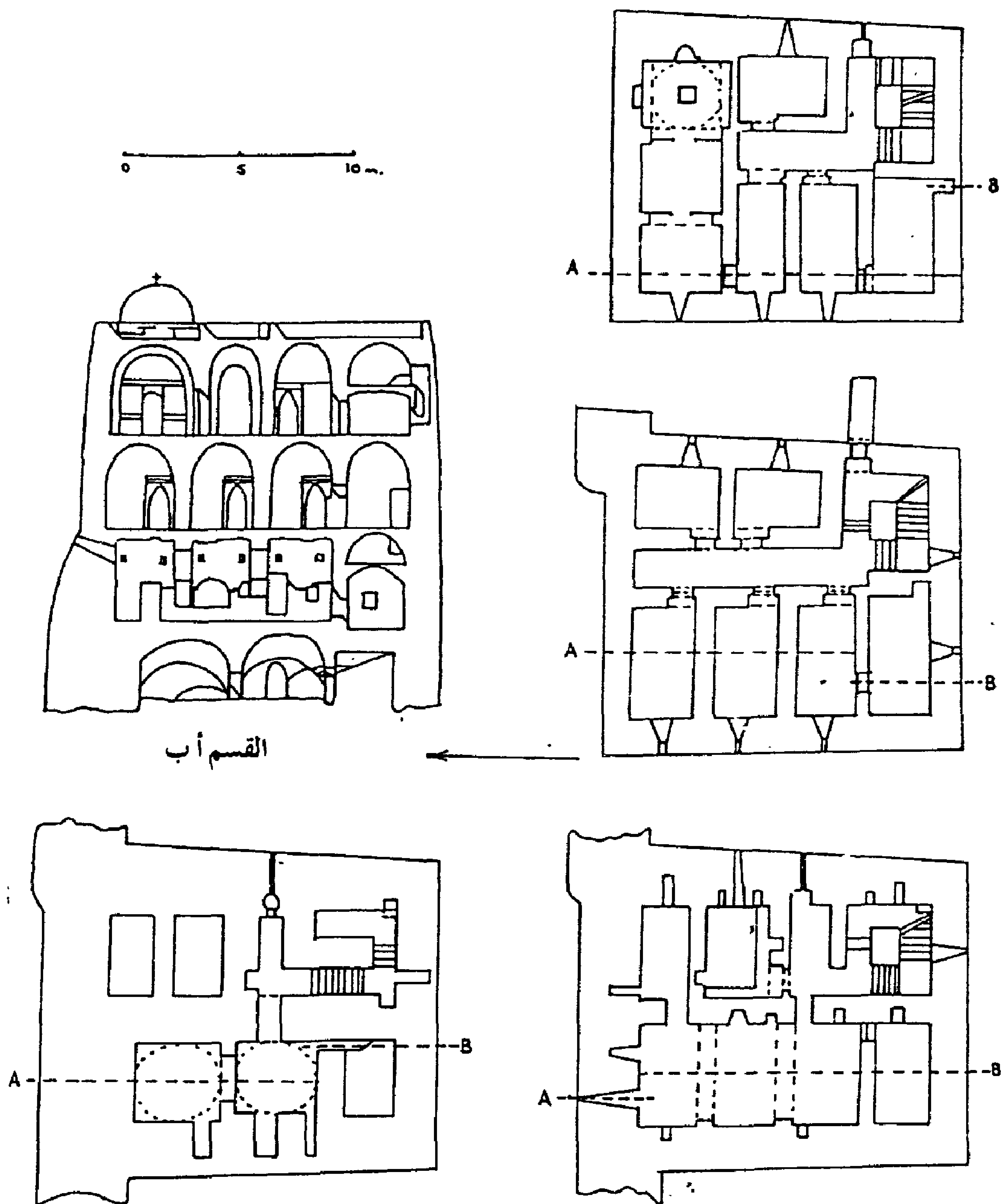
ويعود تاريخ القلالى الموجودة بالأديرة العامرة إلى بدايات التاريخ الوسيط بالرغم من أن الكثير من عناصرها توحى بأنها ربما كانت تطبق تقليداً أقدم من هذا التاريخ ، وتعتبر كثافة المبانى التى فى أديرة وادى النطرون على وجه الخصوص آثاراً سريعة الاختلاف عن مبانى العصور الوسطى ، أما تلك التى وصفها هوايت فإنها آخذة فى الاختفاء بسرعة (٧٠) وهى تتكون من صفوف من المبانى ذات الطابق الواحد وتنقسم من الداخل إلى حجرة داخلية وحجرة خارجية وكلاهما يغطيهما سقف مقبى على شكل برميل ، وتقوم الحجرة الداخلية بدور حجرة النوم أما الخارجية فتستخدم للحياة اليومية ونجد فى دير السريان فقط أن القلالى تتكون من أكثر من طابق واحد وتلك هى القلالى الحديثة نسبيًا . ومن جهة أخرى فإن تلك الموجودة بدير الأنبا بولا ودير الأنبا أنطونيوس ترتفع عادة إلى ثلاثة أدوار أو أكثر ، ومرة أخرى نقول أن تلك القلالى أحدث كثيراً من النماذج ذات الطابق الواحد القليلة بما فى ذلك القسم الداخلى الأصلى الذى مازال موجوداً فى كلا الموقعين ويوجد فى القلالى المتعددة الطوابق عودة مثيرة إلى العادة القديمة ، إن العديد من هذه القلالى مستقلة بذاتها ولها مطبخها الخاص بها (قاعات الطعام فى التجمعات الرهبانية على أيامنا هذه تستخدم كما رأينا استخدامًا نادرًا) ، ويقيم بها الرهبان طوال الليل والنهار كما تستخدم كمخزن ، وأحيانًا تكون بها دورات للمياه ، وقد بُنيت هذه المبانى من الأخشاب والأغصان الموجودة وغطيت بالجبس كما كانت الأرضيات على مستوى سطح الأرض وتبنى بالأحجار ، وكانت الأدوار العليا تُبنى من جذوع النخل وتغطى بالطين وسعف النخل ، أما الأبواب والنوافذ فكانت من الخشب .



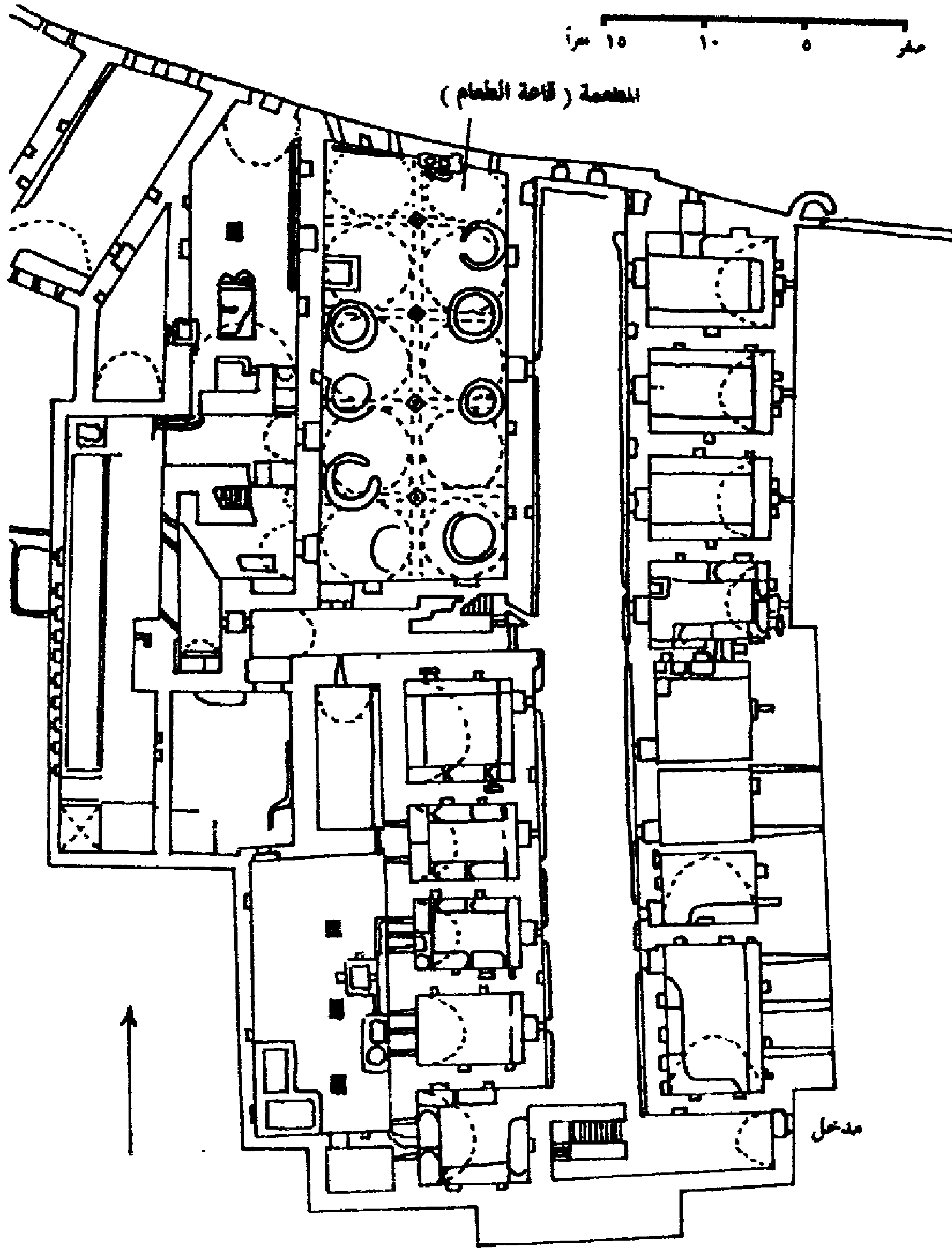


القسم أب

لوحة رقم ٢٢ دير إبيفانيوس : المقابر

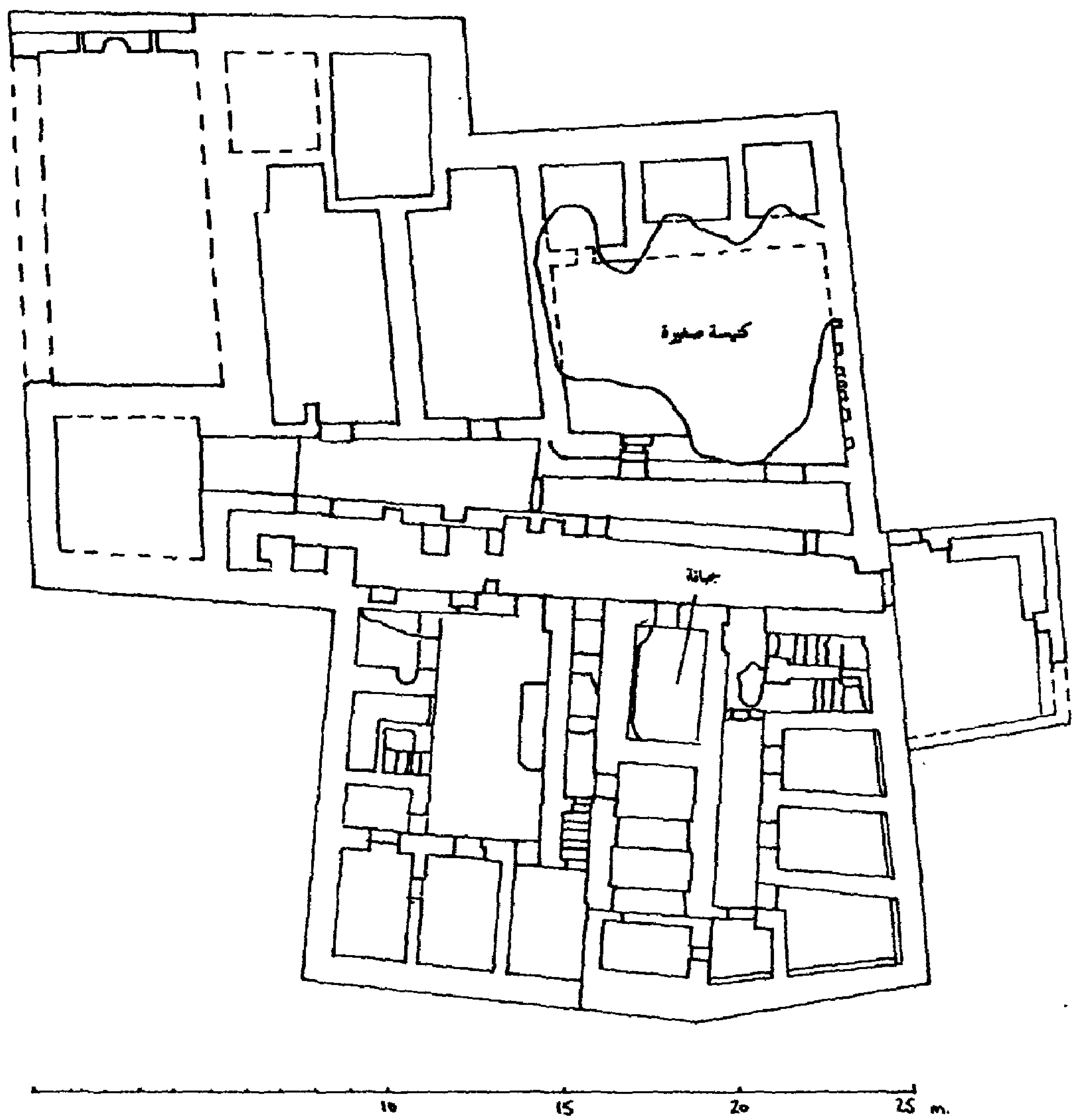


لوحة رقم (٢٣) القصر أو الحصن بدير السريان



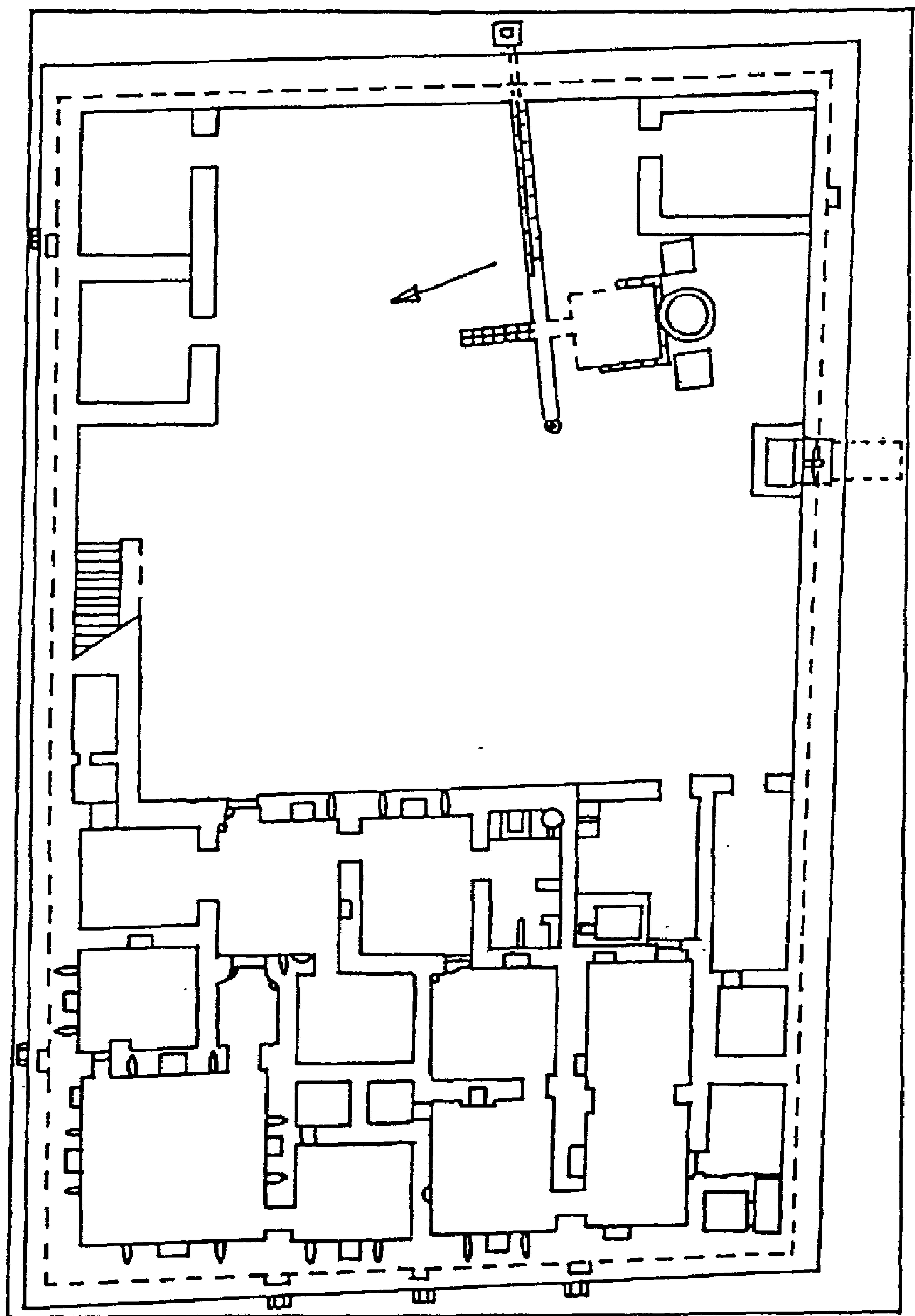
لوحة رقم (٢٤)

دير الأنبا هدرا - القصـــر



لوحة رقم (٢٥)

دير مصطفى كاشف



لوحة رقم (٢٦) سيليا : قلاية مستقلة

سلم على
مستوى
الأرضية
مخزن
حجرة
نوم
ملحق
الكنيسة الصغيرة
صالة
مفتوحة
مطبخ
كنيسة
صغيرة

فرن
للخبز
صالة
مفتوحة
كنيسة
صغيرة
غرفة
لتخزين
الماء
سلم على
مستوى
الأرضية
صالة
مفتوحة
مطبخ
ملحق
للمطبخ
كنيسة
صغيرة
غرفة
للنوم

لوحة رقم (٢٧)

« إسنا : قلايات تحت سطح الأرض »

قائمة مراجع الفصل الثالث

1 - White. Wadi Natrun, P. 56, note 2.

2 - White, Wadi Natrtun, p.138.

3 - White, Wadi Natrun. p.174.

4 - White, Wadi Natrun, p.231.

5 - A. Fakhry, op. cit.. p.78.

6 - CRAIBL, (1913), p.288.

7 - M. de Villard, Il monastero, pp. 98-99and fig.,102.

8 - M. de Villard, op. cit., p.26 and fig. 48.

9 - M. de Villard, op. cit., pp. 80 - 81and figs. 91 and 92.

10 - M. de Villard, op. cit., pp. 20-25

11 - See plan in CRAIBL, (1966), p.302 and Daumas, Kellia, Fasc. 2, pls.III and IV 12 - S. Clarke. op. cit., p. 133and pl. xxxix.

13 - White, Wadi Natrun, p. 7and ref.

14 - F. Daumas in Actes del VIII Congreso Internacional de Arqueologia Christiana. p.267.

15 - Winlock, op. cit.. p. 32ff.

16 - Winlock, op. cit., p. 32

17 - White, Wadi Natrun, pp. 81-82

18 - White, Wadi Natrun. p. 82.

19 - White, Wadi Natrun, p. 141.

20 - White, Wadi Natrun. pp.232-33.

21 - Monneret de Villrd, Deyr el-Muharraqah, p.II and fig 4

22 - ed. Evetts and Butler, p.227

23 - S. Clarke. op. cit., pl.iii.

24 - E. Naville. Deir el Babari (Introductory Memoir), (1894) pls. iv and v

25 - J. Doresse, 'Monastères coptes aux environs d'Armant en Thebaid' in Analecta Bollandiana, 67 (1949), p.345 and pl.iv, 2.

26 - White. Wadi Nutrun, p.14

27 - M. Martin. La laure de dêr al dik à Antinoe, pp. 10-12

28 - Monneret de Villard. Deyr el-Muharraqah. p.33.

29 - BIFAO. Vol. 67 (1969)p. lolff. and pl. xxv

30 - White, Wadi Natrun, pp.56-57

31 - See the two volumes of the Princeton Expedition to Syria

32 - Princeton, B. p.214ff and plan on p.215

33 - Monneret de Villard, Deyr el -Muharraqah. p. 32.

34 - Princeton. A. p. II5

35 - F. Daumas in Actes del VIII Congreso lutenacional de Arqueologia Christiana, pp. 266 - 268

36 - Monneret de Villard, Il monastero, p.107

37 - Quibell. op. cit.. 1907-08,p.15

38 - Palladius. Lausiac History. Chapter VIII

39 - ibid, Ch. XVII

40 - ibid. CH.XXXV and note 61. See also M. Jullien. 'A travers les ruines de la haute égypte à la recherche de la grotte de l'abbé Jean' in Pères de la compagnie de Jesus, Etudes 88 (1901)p.205.

41 - ibid. CH.XVIII. p.53

42 - Text as in Steindorff. Koptische Grammatik, (Lesestucke), p. 23, 1.5 edition).

43 - A. Badawy 'Les premiers établissemnts chtrétiens dans les anciennes tombes d'Egypte' in Publications de l'institut d'étude orientales de la bibliotheque patriarcale d'Alexandrie. No. 2 (1953)

44 - Badawy, op. cit., p.8ff.

45 - Badawy, op. cit., pp. 9-10, and figs. 6,23 and 24

46 - Badawy, op. cit., p.1off

47 - Badawy, op. cit., p. 15ff

48 - Winlock, op. cit., p.31

49 - Winlock, op. cit., p.41ff and fig. 5.

50 - Winlock, op. cit., p. 43and fig. 60

51 - Winlock, op. cit., fig. 7, p.42

52 - Winlock, op. cit., pp.43-44 and fig. 3

53 - Winlock, op. cit., p.44

54 - CRAIBL, (1967), p.439

55 - CRAIBL, (1967)pp.443-444 and fig. 4

56 - CRAIBL, (1967). p.446

57 - CRAIBL, (1966)p. 300ff. and plan on p. 302, and Daumas, Kellia.

58 - R. Kasser, Kellia, figs. 17, 53and 87.

59 - A. Guillaumont in Kellia, p-50

60 - See esp. fig. 31 in Kasser, op. cit.

61 - Daumas, op. cit., p.xv for evidence of churches on the site.

62 - M. Martin, op. cit., p. 35ff.

63 - ibid, pl. ix.

64 - ibid, p. 13ff

65 - ibid, p. 64

66 - Quibell, op. cit., 1908 - II),p.27

67 - Quibell. op. cit., 1908 - II) (cell 1922)

68 - H. Torp, 'Sorne aspects of early Coptic monastic architecture in Byzantion, 25-27 p.512ff.

69 - BIFAO, vol. 76 (1969) pl.XXVII

70 - White, Wadi Natrun, p.26

الفصل الرابع

اللوحات الفنية

إنَّ دراسة اللوحات الفنية التى بالأديرة تمثل تشجيعًا وإحباطًا فى آنٍ واحد ، وفى البداية تجد أن المادة الوفيرة أمام ناظريك ، ولكن الانطباع مضلل إلى حدٍ ما ، وتتبين من الفحص عن قرب أن الجزء الأكبر من هذه المادة يأتى من موقعين هما باويط وسقارة ، أما الباقى بصرف النظر عن لوحات الفريسكو الحديثة التى فى أديرة وادى النطرون والأنبا أنطونيوس فإنه يتكون من عدد من اللوحات المنعزلة والرسومات التى فى العديد من الأديرة المختلفة خاصة تلك التى فى هياكل الكنائس وهى فى العادة تصور موضوعًا من المجموعة التى يتقنها الفنان وهى محدودة ، ولذلك يصعب علينا عمل تقييم حقيقى للكيف والكم والمجال وغير ذلك من جوانب الفن بالأديرة ، ولابد أن تكون النتائج التى يتوصل إليها المشاهد على سبيل المحاولة .

ولا تستطيع هذه النتائج أن تعبِّر عن الفن بالأديرة حيث أن القدر الأكبر من اللوحات فى مختلف المواقع لم ينتجه الرهبان أنفسهم ولكنه كان مفوضاً لفنانين متجولين قاموا بإنتاجه ، ولذلك فإن الرسومات بالرغم من أنها موجودة فى داخل الأديرة وأن موضوعاتها دينية إلى حدٍ ما ، إلا أننا لا نستطيع القول بأنها تعرض لنا طرازاً من الفن مقصوراً على الأديرة .

ومن الصعب تقييم المدى الذى وصل إليه فن زخرفة الأديرة ، والدليل الذى لدينا يقدم لنا قدراً معيَّناً من المعلومات عن الموقف فى عدد من المواقع ، ولكن الصورة ليست كاملة فى أى مكان كما أن تطبيق مبدأ التعميم يؤدى إلى الضرر ، إن التدمير الذى نتج عن مرور الزمن ، وضعف مواد البناء والرسم ، والتدمير المتواصل ، والإصلاحات المستمرة فى المبانى ، كل ذلك تضافر للوصول إلى الإحباط وأدى إلى الارتباك.

ومن الواضح أن كمية الزخرفة قد اعتمدت على حجم ، وثروة ، ومستوى معيشة الجماعة إلى حد كبير ، وكلما كانت الجماعة قد عاشت فترة طويلة كلما أصبحت أكثر ثراءً ، وبالتالى فإن ثروتها من الأعمال الفنية تتزايد ، وبينما الجماعة التى عاشت فترة قصيرة أو واجهت ظروفاً صعبة تتناقص ثروتها من الأعمال الفنية وتصل إلى مدى متواضع ، وكذلك فإن تذبذب الأحوال المادية قد ينعكس أيضًا على الفن من فترة زمنية إلى أخرى ، ويبدو أن الفن كان محصوراً فى نطاق الجماعات الأقدم ولكنه أصبح مرغوباً أكثر على نطاق واسع ابتداءً من القرن السادس فصاعداً .(*)

الحقيقة هى أن كافة اللوحات الفنية التى بقيت أو سُجلت تأتى من المبانى التى ارتبطت بحياة الرهبان النُسُكِّية بطريقة أو بأخرى ، وقد وجدنا معظم الأعمال التى فى باويط أو سقارة فى الحجرات التى من المحتمل أنها كانت تستخدم ككنائس صغيرة كرست على أسماء الأخوة الذين تنيَّحوا ، كما أنها فى المواقع الأخرى ترتبط غالباً بالكنائس الكبير منها والصغير ، ولابد أن ذلك يعود إلى حقيقة أن المبانى الأقل أهمية كان يتم الاستغناء عنها واستبدالها بسهولة ، بينما اعتبرت الكنائس من المعالم الأكثر ثباتاً كما كانت فى معظم الأحوال تظل مستخدمة حتى بعد هجر بقية المبانى التى فى نفس الموقع ، ولذلك فإن المحافظة على اللوحات الفنية التى فى تلك المبانى كانت ضرورية أكثر من غيرها وعلى أية حال فمن المحتمل أن الزخرفة كانت دائمًا أكثر أو أقل انحصارًا داخل الحجرات والمبانى التى كانت تستخدم للعبادة الخاصة أو العامة وليست شائعة فى بقية أجزاء الدير .

الموضوعات :

لما كانت غالبية الفنون التى بالأديرة كنسية أو تذكارية فلا نندهش حينما نكتشف أيضًا أنها متكررة ، إن الأفكار الرئيسية الأساسية تدور مرات عديدة ويصدق ذلك على اللوحات التى توجد عادة فى الهيكل الأوسط للكنيسة أو فى حنية حائط الشرقية

(*) يتحدث المؤلف هنا من منطلق أهل العالم أى الذين هم من غير الأفراد المتدينين خاصة الرهبان الذين لا يملكون شيئًا وقد تخلوا عن كافة ممتلكاتهم لكى يعيشوا حياة النسك بعيداً عن زخرف الحياة الدنيا أما هذا الذى يصفه المؤلف فإنه من أعمال أهل الخير الذين يهتمون بالأديرة ويغدقون عليها – (المترجم) .

بالكنيسة الصغرى ، إن الشخصيات المحورية فى لوحات الفريسكو تتمثَّل فى السيد المسيح والعذراء مريم ، وصورة العذراء تشتمل دائماً على الطفل يسوع بصحبتها ، وغالباً ما يكون الترتيب فى شكلين متتالين فنجد صورة السيد المسيح فى الشكل الأعلى ثم صورة العذراء تحته ، وأحياناً تظهر العذراء مستقلة دون أن تكون مصاحبة لها صورة الطفل أو السيد المسيح . والشخصيات المحورية تكون دائماً مصحوبة بصور أشخاص آخرين يختلف عددهم وأشخاصهم من صورة إلى أخرى كما يتضح لنا من القائمة التالية :

لوحات الفريسكو ذات المنظرين :

باويط :

سنستخدم هنا أدوات التعريف التى أطلقت على المبانى بمعرفة الذين أشرفوا على الحفائر بالموقع فنطلق اسم «كنيسة» على اكتشافات كليدات واسم «حجرة» على اكتشافات ماسبيرو .

الكنيسة رقم ١١١ :

الشكل العلوى : السيد المسيح وبصحبته رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسِّدين الذين تحدث عنهم سفر : رؤيا يوحنا اللاهوتى .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع فى الوسط وحولهما الأنبا أبوللو (يلاحظ أن هناك شخصين يحملان هذا الاسم) ورئيس الملائكة جبرائيل ، والأنبا إرميا ، وأخونا يوحنا ، والأنبا ياروكلاس ، ورئيس الملائكة ميخائيل ، والقديس إسطفانوس ، وستة أشخاص آخرين .

الكنيسة رقم ١٧ :

الشكل العلوى : السيد المسيح وبصحبته رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين ، واثنان من رؤساء الملائكة والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء وحولها الاثنى عشر تلميذاً وشخص آخر مجهول الهوية.

الكنيسة رقم ٤٢ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات غير المتجسدين (اثنان منهما فقط بحالة جيدة) والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع وبصحبتها أحد عشر رسولاً وشخصان غير محددين.

الكنيسة رقم ٤٥ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات غير المتجسدين (اثنان منهما بحالة جيدة) وشخصان ربما كانا يمثلان القديسين بطرس وبولس يحملان العشاء الربّانى .

الشكل السفلى : النبى حزقيال وعشر شخصيات أخرى ربما كانت من الرسل .

الكنيسة رقم ٤٦ :

الشكل العلوى : لم يبق منه بحالة جيدة سوى شخص السيد المسيح .

الشكل السفلى : العذراء وبصحبتها الرسل والأخ يوسطس والأخ أنطونيوس .

الكنيسة رقم ٥١ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات غير المتجسدين (اثنان منهما بحالة جيدة) ، وشخصان مجهولان ، ربما كانا يمثلان القديس بولس وملكيصادق [1] وهناك آثار لشخص تحت عجلات المركبة السمائية وشخص آخر يمسك بها ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : مخرب تماماً .

الحجرة رقم ٦ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، وملاكان ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ، يحيط بهما الرسل ، والأنبا بولا والأنبا نابيرو .

الحجرة رقم ٢٠ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء ، وبصحبتها الأحد عشر رسولاً ورئيس الملائكة جبرائيل ، ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا باترموت ، والأنبا مكاريوس ، والأنبا كولوثيوس .

ونستطيع القول بأن هذه اللوحة لا تتضمن شكلين لعدم وجود فاصل بين القسمين العلوى والسفلى .

سقارة :

تستخدم هنا أدوات التعريف التى استخدمها كيبل : -

القلاية رقم ب :

الشكل العلوى : السيد المسيح والأربعة حيوانات (اثنان منهما فقط بحالة جيدة) وباقى الشكل مدمر.

الشكل السفلى : العذراء وعلى جانبيها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ويظهر الثلاثة فى مناظر نصفية داخل دائرة .

القلاية رقم د :

الشكل العلوى : بقايا منظر يمثل السيد المسيح

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ، والطفل مرسوم داخل دائرة وحوله رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا إرميا ، وشخص آخر مجهول .

القلاية رقم و :

الشكل العلوى : آثار منظر للسيد المسيح وعلى جانبيه اثنان من القديسين داخل دائرتين ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ومعهما رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا بطرس ، والأنبا أخنوخ وثلاثة أشخاص آخرين ، من المؤكد أن أحدهم هو الأنبا إرميا ، ويمثل أحد الشخصين الآخرين سيدة .

١٧٢٣ :

الشكل العلوى : السيد المسيح .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ، والطفل مرسوم داخل دائرة وعلى جانبيه رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل .

١٧٢٧ :

الشكل العلوى : منظر نصفى للسيد المسيح وحوله أربع دوائر تتضمن مناظر نصفية ربما كانت رؤساء ملائكة .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع وعلى الجانبين رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل والأنبا إرميا والأنبا أخنوخ .

١٧٣٣ :

الشكل العلوى : السيد المسيح والأربعة حيوانات .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع وبصحبتهما رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل والأنبا إرميا والأنبا أخنوخ .

دير السريان (كنيسة العذراء) :

الشكل العلوى : السيد المسيح وبصحبته الأربعة حيوانات ، واثنان من الملائكة ، والشمس والقمر

الشكل السفلى : العذراء وعلى جانبيها الرسل الاثنى عشر ، وتختلف هذه اللوحة عن بقية اللوحات لأنها مرسومة فى نصف القبة الغربية بالكنيسة .

دير الأنبا هدرا :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، وملاكان ، والشمس والقمر ، وشخص غير معروف .

الشكل السفلى : آثار عدد من الأشخاص ومن المحتمل أنهم يمثلون الأربعة والعشرين قسيساً .

دير الشهداء ، إسنا : (٢)

الشكل العلوى : السيد المسيح والأربعة حيوانات والشمس والقمر واثنان ساجدان من رؤساء الملائكة .

الشكل السفلى : العذراء ومعها اثنان من رؤساء الملائكة .

لوحات منفردة من الفريسكو :

دير الأنبا أنطونيوس (الكنيسة القديمة) : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، والعذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وأربعة ملائكة ، والشمس والقمر .

الدير الأبيض : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، و الإنجيليون الأربعة ، والعذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وأربعة ملائكة .

لوحات من الفريسكو تمثـــل العذراء مع أو بدون الطـــفـل كمـنظر رئيسى فى الوسط :

باويط :

الكنيسة رقم ٧ : العذراء متوجة بالإكليل وهى تحمل الطفل يسوع وعلى جانبيها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الشمامسة إسطفانوس ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا قرياقص ، والقديس جرجس وشخص آخر مجهول وبالرغم من أن هذه اللوحة موجودة على الحائط الشرقى للحجرة إلا أنها ليست فى داخل الحنية .

الكنيسة رقم ٨ : حالتها ليست جيدة ، ولكن بقيت فيها آثار العذراء المتوجة وحولها الملائكة.

الكنيسة رقم ١٨ : العذراء تحمل الطفل داخل دائرة و بصحبتها ملاكان .

الكنيسة رقم ٣٢ : العذراء والطفل وبصحبتهما ملاكان .

الحجرة رقم ١ : العذراء المتوجة وبصحبتها ملاكان وقديسان .

الحجرة رقم ٣٠ : العذراء وهى ترضع الطفل يسوع .

سقارة :

القلاية أ : العذراء ترضع الطفل ، وعلى جانبيها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل .

١٨٠٧ :

العذراء والطفل ورئيس الملائكة جبرائيل على أحد الجانبين وفى أعلى اللوحة دائرة تتضمن منظراً نصفياً لرجل يحمل كتاباً ، وقد زالت بقية اللوحة .

١٧٢٤ :

العذراء وبصحبتها إرميا ، وإخنوخ ، ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل .

١٧١٩ :

العذراء والطفل ، ومعهما إرميا وأخنوخ ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل :

١٧٢٥ :

العذراء ترضع الطفل ، وعلى الجانبين رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل وإرميا وإخنوخ (نصفى) .

١٩٤٣ :

العذراء والطفل .

دير الأنبا هدرا (الحنية الغربية) :

العذراء وبصحبتها ملاكان .

لوحات من الفريسكو تمثل السيد المسيح فى الوسط :

باويط :

الكنيسة رقم ١٨ : السيد المسيح وبصحبته شخصان مجهولان .

الكنيسة رقم ٢٦ : السيد المسيح والأربعة حيوانات (واحد منهم فقط بحالة جيدة) وآثار تمثل شخصاً تحت عجلات المركبة السماوية .

سقارة :

٧٠٩ :

السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ومناظر نصفية لأربعة من رؤساء الملائكة داخل دوائر .

: ٧٣٢
السيد المسيح ويصحبته ملاكان . (*)

دير الشهداء ، إسنا :

هناك فى المحراب الذى فى أقصى الشمال لوحة محطمة بشكل شبه كامل تمثِّل نصف صورة للسيد المسيح ، بينما يوجد فى الهيكل الجنوبى (الأصلى) شكل آخر للسيد المسيح وعلى جانبيه اثنان من رؤساء الملائكة .

وقد كانت هذه المجموعات من اللوحات وتفسيراتها موضوعًا لعدد من الدراسات التى قدمها مختلف الدارسين ، إن هذه اللوحات من الفريسكو تعنى بالنسبة لبعض هؤلاء الدارسين على الأقل فى شكلها الأكثر تفصيلاً ، أنها تمثل صعود السيد المسيح إلى السماء ، هذا هو التفسير الذى وافق عليه المؤرخ ديوالد فى مقال خصصه لدراسة أيقونات صعود السيد المسيح ابتداء من الطرازات القديمة ووصولاً إلى الطراز القوطى .(٢)

وقد ميَّز بين طرازين أساسيين أطلق عليهما اسم الطراز الهلنستى والطراز الشرقى ، الأول منهما يتميز بترديد قصة الصعود بشكل حقيقى وحرفى يصور السيد المسيح منطلقاً من الأرض إلى السماء ويسنده إما الملائكة أو يد الله الممتدة ، بينما يقف التلاميذ أسفل اللوحة فى حالة من الرهبة والدهشة ، وتأتى كافة نماذج هذا

(*) لنا بعض الملاحظات على ما ذكره المؤلف عن هذه اللوحات نوردها فيما يلى :
١ - تذكر الكنيسة أسماء رؤساء الملائكة السبعة بهذا الترتيب : ميخائيل - جبرائيل - روفائيل - سوريال - ساراتيال - صاداقيال - أنانيال . ولكن المؤلف هنا يذكر اسم جبرائيل قبل ميخائيل والسبب واضح وهو أن الغربيين يقرأون اللوحة كما يقرأون الكتابة من اليسار إلى اليمين وليس العكس .
٢ - الأربعة حيوانات غير المتجسدين : كائنات روحية غير متجسدة شاهدها القديس يوحنا فى الرؤيا ، وهى تحيط بعرش الله وترفع الصلوات الدائمة عن الخليقة الأول شبه أسد ويمثل الوحوش ، والثانى شبه عجل ويمثل الحيوانات الأليفة ، والثالث شبه إنسان ويمثل البشر والرابع شبه نسر ويمثل الطيور .
٣ - ذكر فى شرحه لبعض اللوحات أن التلاميذ أو الرسل عددهم اثنا عشر كما ذكر أيضًا أنهم أحد عشر وذلك بعد حذف صورة يهوذا الخائن علمًا بأن التلاميذ قد اختاروا فيما بعد تلميذًا آخر يحل محل يهوذا وهو القديس متياس ، وهناك يهوذا آخر هو القديس يهوذا أخو يعقوب وهو من الرسل السبعين .
٤ - وردت فى بعض اللوحات أسماء قديسين غير معروفين ربما كانوا من الآباء القدامى للأديرة التى بها اللوحات التى تمثلهم أو أن المؤلف قد ذكر أسماءهم محرفة لعدم إتقانه اللغة العربية أو القبطية . (المترجم).

الطراز الهلنستى من بلاد الغرب المسيحى ، أما الطراز الشرقى فقد قسمه إلى نموذجين السورى والفلسطينى ، ويتميز الطراز السورى بأنه صورة مصغرة من النسخة السوريانية للإنجيل (٥٨٦ ميلادية) ومن السهل التعرف على عناصر جديدة فى هذه الصورة منها المركبة السماوية تحمل السيد المسيح ، وتسندها الملائكة ، وملاكان آخران يقدمان الأكاليل ، وأجنحة الملائكة مملوءة بالعيون ، ورؤوس الأربعة حيوانات ، وتظهر العجلات تحت المركبة ، كما تظهر الشمس والقمر ، وفى أسفل اللوحة نرى صورة العذراء وعلى جانبيها الاثنى عشر رسولاً ، يتلقون التحية من ملاكين ، وقد امتدت يد من الأجنحة فوق رأس العذراء ، أما الطراز الفلسطينى فيمثله Monza Phials وهو نفس الطراز مع بعض الاختلافات فتشاهد السيد المسيح جالساً بدلاً من الوقوف، ويمسك بكتاب بدلاً من الدرج ، وأحياناً يظهر ملاكان محل الملائكة الأربعة ، مع تجاهل رسم الشمس والقمر، وقد يصحب الملاكان الاثنى عشر تلميذًا ، وفى بعض الأحيان تضاف يمامة إلى اليد الممتدة من المركبة ، وفى حالة أخرى يتم رسم نجم ، ويزعم ديوالد وجود مصدر كنسى إضافى لهذا الطراز الشرقى حيث ترتبط رؤى حزقيال وسفر الرؤيا بالحكايات الكنسية عن الصعود وقد تتبع انتشار الطراز السورى الفلسطينى فى إيطاليا وتحدث عن الشهرة التى حازها الرسم الشرقى لصعود جسد العذراء الذى اعتبر أنه يعكس النمو المستمر لتكريم العذراء . وقد ترددت هذه النقطة مرة أخرى فى مناقشته التالية عن التصوير المصرى لموضوع الصعود الذى أظهر تأثره بالنموذج السورى الفلسطينى ، وفى رأيه أن الأشكال العلوية فى هذه اللوحات قد نُقلت مباشرة عن الطراز السريانى بينما ترتبط الأشكال السفلية بالنماذج الفلسطينية ، ويتمثل الفارق الأساسى فى الغياب الكامل للعاطفة فى اللوحات المصرية ، ولذلك فإنه يلخص النسخة المصرية للصعود فى أنها ترتكز على النماذج السورية الفلسطينية مع إضافة بعض اللمسات المحلية .

وبالرغم من شهرة الدراسة التى قدمها ديوالد إلا أن قيمتها محدودة فيما يتعلق بالمادة المصرية، لأنه يهتم فقط بلوحة أو اثنتين من لوحات الفريسكو التى فى باويط مع الرجوع إلى نموذج دير السريان ، وعلى ذلك فإن استنتاجاته تقوم على أساسٍ واهٍ ، ويقوده ذلك إلى التأكيد على أن عمل تحليلات أشمل قد يكشف عن خطئها ، وعلى ذلك فمن الخطأ القول بأن السيد المسيح له لحية فى كل الحالات أو أن الشكلين العلوى والسفلى منفصلين ، ويوجد كذلك الكثير من السذاجة فى القول بأن الرسل يحمل كل

منهم كتاباً فى يده اليسرى وأحياناً يرفع اليد اليمنى فى دهشة تقليدية ، ويعنى اختصار المعالجة بهذه الطريقة أنه لا يوجد مكان للتعامل بشكل مقنع مع هذه العناصر التى من بينها التأكد من ظهور الطفل يسوع فى لوحات الفريسكو.(*)

وقد توصلت مدام أوسيزكوسكا إلى تفسير آخر مختلف عن اللوحات المصرية بعد دراسة المادة الموجودة فى باويط وسقارة وأيضًا بعد إلقاء نظرة سريعة على لوحات الفريسكو التى فى دير الأنبا أنطونيوس والدير الأبيض (٤) لقد استنكرت أن تكون هذه اللوحات تصويراً للصعود كحدث تاريخى ، لأنها بالنسبة لها لا تمثل تطوراً لفكرة الألوهية التى توضحها لوحة الموزايكو الخاصة بالقديسة صوفيا التى تشكل أساس مادتها مرتبطة بشخص الملك المسيح ، والعذراء ويوحنا المعمدان يتشفعان أمام الله عن جنس البشر كله أو عن شخص واحد ربما كان هو مؤسس المبنى موضوع السؤال ، وفى بعض الحالات يحل ملاك أو قديس محل يوحنا المعمدان كما هو الحال فى لوحات باويط أو سقارة ، وبعد ذلك تحاول مدام أوسيزكوسكا تفسير الرابطة بين هذه التكوينات والطقوس القبطية وخاصة التماجيد التى تقام للقديسين ، وقد اعتبرت أن الشخصيات المصورة فى لوحات أديرة باويط وسقارة ومعها تلك اللوحات فى الحنيات وفوق الجدران ليست إلا صوراً لهؤلاء الذين يرفعون الابتهالات فى النقوش التى وجدت فى الحجرات الخاصة بهم ، وقد أعلنت أن هذه الصور كانت «مذكورة كلها فى طلبات القديسين المدونة على حوائط هذه الكنائس» (٥) .

ولما كانت كل حجرة فى كل من هذه المواقع لم تستكمل لوحاتها الفنية ونقوشها تمامًا ، فمن المستحيل معرفة الحالة الفعلية لهذه اللوحات ، ولكن الدليل الذى قدمته لمساندة رأيها غير مقنع ، لقد ذكرت أربع حالات دونت فيها الابتهالات فى الكنائس

(*) اللوحات والأيقونات الموجودة بالأديرة والكنائس ليست أعمالاً فنية تعبر عن حرية الفنان ولكنها كيانات حية تصور للعابدين أسس وأصول وجوانب إيمان الكنيسة القبطية الأرثوذكسية فيما يتعلق بشخص السيد المسيح والعذراء مريم والرسل والشهداء والقديسين ، ولا شك أنها تختلف عما هو معروف لدى الغربيين فى الكثير من النواحى ، ويعود السبب فى ذلك إلى اعتبار اللوحات أسلوبًا للتعبير باستخدام الصور كما أن الموعظة أسلوب للتعبير باستخدام الكلمات . ولذلك فإن اللوحة الدينية تشبه الموعظة من حيث أنها تتحدث إلى المؤمنين فى الشئون الإيمانية ، ولذلك فإنها فى رأيى الشخصى يجب إخراجها من نطاق الفن وأصوله ، وإدماجها فى نطاق التعليم وأركانه – (المترجم) .

الصغرى أرقام ١٢ ، ١٨ ، ٢٦ فى باويط وفى الحجرة رقم ١٧٣٣ فى سقارة. وحسب رأيها فإن النقوش تتضمن ابتهالات تتطلب معونة الثالوث القدوس ، والعذراء ، ورئيس الملائكة ميخائيل ، ورئيس الملائكة جبرائيل ، ورئيس الملائكة روفائيل ، والرسل ، والأنبياء ، والأربعة والعشرين قسيساً والقديسين الآخرين بهذا الترتيب ، والحقيقة أن النقوش التى فى هذه الحجرات الأربعة مكرسة لعدد كبير من القديسين المحليين ، وقد ورد ذكر رئيس الملائكة روفائيل مرة واحدة وكذلك الأربعة والعشرين قسيساً مرة واحدة (فى سقارة) ولم يرد ذكر الرسل مجتمعين ، ولا الأنبياء ، أما الابتهالات المدونة فهى كاملة فى الحجرتين رقم ٦ ، ٢٨ فى باويط ، ولم تدون المؤرخة أياً من هذه الابتهالات.(٦)

ولكن ليست هناك علاقة واضحة بين الأشخاص الذين يقدمون الابتهالات فى تلك النقوش والأشخاص الذين سجلت صورهم فى الحنيات وعلى حيطان الحجرتين ، وعلى سبيل المثال نجد فى الحجرة رقم ٦ تكراراً لذكر ثلاثة أشخاص معروفين تماماً فى باويط وهم القديس أبوللو ، والقديس أنوب ، والقديس فيب ومع ذلك فلم يرد شكل أى منهم فى اللوحات . أما القديسان المحليان اللذان شاهدنا صوراً لهما فى اللوحات فهما الأنبا بولا السلوقى ، والأنبا نابيرو ، وبينما ورد ذكر نابيرو مرة واحدة فى هذه الحجرة فإن الأنبا بولا لم يرد ذكره بين النقوش الوفيرة ، وتتكرر نفس القصة فى الحجرات الأخرى . ولكننا لا نجد فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ فى باويط التى تغطيها اللوحات إلا أربعة من الأسماء العشرة الواردة فى النقوش قد رسمت فى هذه اللوحات.

وقد قام العالم جرابر بعمل فحص أكثر دقة لهذا التساؤل (٧) وفى رأيه أن لوحات الفريسكو التى فى حنيات باويط وسقارة بينما ترتبط بفكرة الصعود إلا أنها ليست تعبيراً دقيقاً عن هذا الحادث بل أنها رؤية متعلقة بالظهور الإلهى ، وقد ذكر المشاعر الإنسانية التى تظهر فى لوحات الفريسكو ، كما ذكر أشخاص الأنبياء حزقيال وإشعياء وغيرهما من أنبياء العهد القديم ، وسفر الرؤيا ، والإنجيليين ، أما بالنسبة لوجود العذراء بمفردها أو بصحبة الطفل يسوع فقد رأى فيه تعبيراً عن الوجود الدائم لله بين البشر ، ولاحظ الصلة بين الفن الرومانى الإمبراطورى فى الطريقة التى تم بها تصوير الطفل داخل دائرة على ركبة العذراء ، مثلما يجرى تصوير

الإمبراطور أو أحد كبار الموظفين فى داخل ترس يمسك به شخص جالس ويرمز للنصر ، وقد وجد إشارات إلى العشاء الربانى فى لوحات الفريسكو التى بالكنائس الصغرى أرقام ١٧، ٤٢ ، ٤٥ فى باويط ، ولكن بالرغم من أنه ظن مثل مدام أوسيزكوسكا إمكانية وجود صلة بين النصوص والرسومات التى فى داخل عدد من الحجرات فقد تساءل حول افتراضها أن الاثنين ينتميان إلى القداسات التى تقام داخل المبانى ، ولم يشك فى أن مصدر اللوحات والأيقونات المصرية يعود إلى فلسطين وهو بذلك يتفق مع ديوالد . (*)

وقد لقيت وجهات نظر جرابر القبول من العالمة الألمانية إهم من خلال دراستها التى اعتبرت طرازات زخرفة المحراب موجودة فى كافة أرجاء المسيحية خلال الفترة من القرن الرابع حتى منتصف القرن الثامن [٨] وقد تعاملت مع النماذج المصرية التى من باويط وسقارة تحت ثلاثة مجموعات من العناوين الرئيسية : تضمنت المجموعة الأولى اللوحات التى يظهر فيها السيد المسيح ، بوصفه الشخصية المركزية وهى الفكرة التى أطلقت عليها إهم اصطلاح «تقديس الإله Liturgical maiestas» [٩] وتضمنت المجموعة الثانية نماذج ما أطلق عليه اصطلاح «تكريم العذراء – Mary Maiestas» وفى هذه المجموعة نجد أن العذراء هى الشخصية المركزية سواء بمفردها أو بصحبة الطفل يسوع ، [١٠] أما المجموعة الثالثة فهى تتكون من المجموعتين متداخلتين .[١١]

وقد فسرت إهم المجموعة الأولى بأنها تتضمن تمجيد السيد المسيح الملك المتوج بالرغم من أنها تسلم بأن النماذج المصرية والسورية كانت تتعلق بفكرة الصعود ، وترتكز هذه اللوحات على رؤيا حزقيال (الإصحاحات رقم ١ : ٤ ، ٤٣ : ٢) مع إشارات إضافية إلى سفر إشعياء (الإصحاح ٦٦ الآيتان ١ ، ١٥) وسفر الرؤيا (الإصحاح ٤ الآية ٢) ولا يبدو أن هناك نموذج اتخذ مساراً منفصلاً ، ولاشك أن إهم تأثرت بالطقس القبطى فى تصنيفها لهذه المجموعة من اللوحات . [١٢]

(*) المؤلف يبالغ هنا فى الحديث عن المؤثرات القادمة من فلسطين ولم يحاول البحث عن الأصول المصرية فى هذه اللوحات والأيقونات المصرية التى وجدت فى كنائس باويط فى ديروط بمحافظة أسيوط وإننى أتساءل: لماذا ينكر الباحثون الأجانب الأصول المصرية لإنجازاتنا المصرية ؟ – (المترجم) .

أما المجموعة الثانية فقد استخدمت شكل العذراء التى أصبحت بذلك هى الهدف الرئيسى من التكريم لدورها كأم للمسيح .

أما المجموعة الثالثة فقد قسمتها إهم نفسها إلى ثلاثة طرز رئيسية ، ويرتكز هذا التقسيم على مكونات الشكل السفلى ويصور الطراز الأول العذراء وبصحبتها التلاميذ (نماذج هذا الطراز موجودة فى الكنيستين الصغيرتين رقم ١٧ ، ٤٦) أما الطراز الثانى فإنه يختلف فقط فى أنه يشتمل على الطفل يسوع (نماذجه توجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٤٢ والحجرة رقم٦) ، بينما يجعل الطراز الثالث من العذراء والطفل يسوع مركزاً للوحة ، ولكنه يصوِّر الملائكة والقديسين المحليين بدلاً من الرسل .

وعندما نقبل القول بأن فكرة الصعود كانت موجودة فى تكوين المجموعتين ، فسنجد أن إهم تصور لنا مدى الخطأ فى اعتبار أن جميع اللوحات هى تصوير مباشر لهذا الحدث ، وقد ذكرت كيف أن احتمالات الصعود وأحد العنصرة كانت مرتبطة تماماً بأورشليم واعتبرت أن الصور التى من الطراز الأول تعكس هذا الارتباط كما أنها تجسِّد لنا نشأة التجمع الأول بين العذراء والرسل ، وكذلك فإن وجود الطفل يسوع فى لوحات الطرازين الأول والثانى يذكرنا بالارتباط اللصيق بين الصعود وتأسيس الكنيسة وتجسد المسيح فى الفكر المسيحى المبكر ، وهما حدثان يتم الاحتفال بهما فى عيد واحد فى أورشليم ، أما ظهور القديسين المحليين فى لوحات الطراز الثالث فإنه يؤدى نفس الدور الذى كان يؤديه الرسل الذين حلوا محلهم لكى يضعوا الكنيسة المحلية (أى المصرية) فى مواجهة الكنيسة المسيحية كلها ، والطرازات الثلاثة كلها تبرز نزول وصعود ابن الله ، وباختصار فإن إهم ترى أن تكوينات الطرازين وقد اتخذا من فكرة الصعود أساساً لهما إلا أنهما يشتملان على المفاهيم والأفكار المرتبطة ببعضها البعض تاريخياً ورمزياً والتى كانت أورشليم مصدراً لها .

لقد أوضح تحليل إهم أن هذه اللوحات الموجودة فى مواقع المحراب لا يمكن دراستها فى ضوء وجهة نظر ضيقة ، وأنها ذات أصول مختلطة أما الاصطلاح المستخدم على نطاق واسع وهو «الصعود» فإنه اصطلاح لبق جداً والجميع يحتضنون هذا الاصطلاح ولا يهتمون ببقية العناصر غير المرتبطة بقصة «الصعود» وفى نفس الوقت فإن اللوحات لها مدلول طقسى إلى مدى محدود .

والحقيقة أن ما لدينا هو تكوين يذكرنا فى أكثر أشكاله تعقيداً بقصص الإنجيل ، بينما هو فى نفس الوقت يجسد عناصر أساسية معينة تتصل بالعقيدة المسيحية والممارسات والتقاليد المسيحية المبكرة مع العلم بأن جزءاً كبيراً منها له طبيعة محلية خالصة .

ويقدم لنا هذا التقليد المحلى تفسيراً محتملاً آخر لبعض اللوحات التى تقع فى مواقع المحراب المصرى ، إن المقدمة المتكررة فى دعوات القديس مرقس والقديس كيرلس التى يقال عنها أنها أكثر التعبيرات دلالة على الطابع المصرى (١٣) والتى كانت شائعة بين التجمعات الرهبانية (١٤) تتضمن صلاة ختامية يُطلب فيها من الرب أن يبارك ويحرس ويحفظ خُدّامه ، وحتى يتم الحصول على هذه البركة يطلب صلوات وشفاعة ومساندة قائمة طويلة من الشفعاء من بينهم القديسة مريم ، والقديس يوحنا ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ، والرسل ، والعديد من آباء الرهبنة المعروفين (*) ومن الواضح أن التكوينات المشتركة خاصة تلك التى تتضمن القديسين المحليين قصد بها التعبير عن التصوير الفنى الذى تشمله هذه الصلاة فنجد فى الشكل الأعلى صورة الإله كلى القدرة وهو يبارك هؤلاء «القائمين تحت رعاية يدك اليمنى» أى المتعبدين فى مختلف الكنائس ، أما الشكل السفلى فإنه يشمل الشفعاء ، ونحن لا نقترح أن تحل وظيفة هذه اللوحات محل غيرها ، ولكننا نقول أنها إضافة مصرية إلى الفروق الدقيقة فى المعنى والتى عرضناها الآن ، قد تكون البركة هى الأول والأعظم بالنسبة لهؤلاء الذين يستخدمون الكنائس ولكنها تحل أيضاً على الكنائس ذاتها ، وبالإضافة إلى الشكل الذى يُرسم به السيد المسيح والعذراء فى اللوحات التى تحدثنا عنها فيما سبق فإن هناك مناظر أخرى حيث يظهران أحياناً فى مناظر نصفية فى داخل دوائر ، وأحياناً يظهر على جانبيهما رؤساء ملائكة ، أو رسل ، أو قديسون محليون . ونرى فى حالة واحدة فى سيليا صورة نصفية للسيد المسيح عند تقاطع أحد الصلبان (١٥) كما يظهران أيضاً فى المناظر التى تصور حكايات من الكتاب المقدس ، ونجد فى المواقع القديمة فى باويط على وجه الخصوص مثل هذه اللوحات ، وقد وجدنا فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ مذبحة أطفال بيت لحم ، وعماد السيد المسيح، وعرس قانا الجليل ، والعشاء الأخير وأليصابات ويوحنا المعمدان ، بينما نرى فى الكنيسة الصغرى رقم ٥١ صورة بشارة الملاك للعذراء وزيارة العذراء لأليصابات ، وميلاد

(*) يقصد المؤلف هنا صلاة تحليل الخدام التى يتلوها الكاهن فى بداية الخدمة - (المترجم) .

السيد المسيح ، هذه الأحداث كلها نراها مصورة فى اللوحات ، وقد وجدنا منظراً آخر لعماد السيد المسيح فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ بالرغم من أن هذا المنظر كان من المفروض أنه يمثل الدورة كاملة وهو ما يصعب قبوله (١٦) والنماذج الأخيرة لهذه المناظر وغيرها من الأفكار التى وردت فى العهد الجديد نجدها فى دير أبى مقار ودير السريان ودير القديس أنطونيوس .

كان من المتوقع معالجة مثل هذه الموضوعات كما كان ظهورها واضحاً ، وكانت غير معروفة فى أى مكان آخر ، وقد وجدنا فى باويط اهتماماً بصورة داود الذى يعتبر ظهوره نادراً فى الفن المسيحى المبكر (١٧) ولكن لم يسجل عنه إلا معركته مع جليات ، وقد وُجدت هذه اللوحة فى الكنيسة الصغرى رقم ١١١ فى باويط وليس لها مثيل فى أى مكان آخر وإن كان هناك مثال قريب منها فى سلسلة من الأطباق الفضية وجدت فى قبرص ، (١٨) وهناك منظر آخر نادر الوجود وهو تصوير داود حاملاً الكأس فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٢ ، وليس هناك دليل كتابى يؤيد قيام داود بمثل هذا العمل ولذلك فإننا نفترض أننا هنا أمام تقليد مزيف وغير معروف ، والرمز الدقيق لهذه المناظر يصعب تأكيده إذا كان هناك بالفعل مثل هذا الرمز ، أما منظر داود وهو يقتل جوليات فالمقصود به الإشارة إلى معنى الخلاص من الشر . (١٩)

وعموماً فإن أفكار العهد القديم أقل ظهوراً من أفكار العهد الجديد ولكن هناك منظران يترددان كثيراً هما منظر الثلاثة فتية فى أتون النار ، وذبيحة إسحاق ، وقد وجد الأول منهما فى باويط وسقارة وأبى مقار وهناك نماذج أخرى من النوبة (٢٠) ولكن شعبية هذا الموضوع امتدت إلى خارج مصر منذ القرن الثانى فصاعداً ، (٢١) وقد عولج موضوع ذبيحة إسحاق بوصفه النموذج الأصلى للتضحية ومقدمة تشير إلى ذبيحة السيد المسيح على الصليب ، وقد وجدت اللوحات المتعلقة بهذا الموضوع فى سقارة ودير الأنبا أنطونيوس ، ودير أبى مقار ، وخارج نطاق الأديرة فى البجوات . (*)

(*) إن المسيحيين بكافة مذاهبهم يقدسون العهد القديم من الكتاب المقدس لأن كافة ما ورد به من أحداث وطقوس ليست قائمة فى حد ذاتها ولكنها رموز ظلت غامضة فى حينها حتى إذا جاء السيد المسيح وهو المرموز إليه انكشفت المعانى الحقيقية لهذه الرموز التى تشير كلها إلى الخلاص الذى صنعه السيد المسيح مقدماً ذاته بإرادته ذبيحة على الصليب . وقد أخفى الله المعانى الروحية لتلك الرموز المادية التى تمتلئ بها أسفار العهد القديم عن اليهود ولذلك فإنهم لا يقرون بالتفسير المسيحى لها ويرفضون الإيمان بالمسيح وينكرون الدور الذى قام به ، وينتظرون مسيحاً آخر يكون ملكاً أرضياً يقودهم للسيطرة على العالم أو على الأصح خراب العالم - (المترجم) .

وهناك فكرة مصرية غير مألوفة وهى فكرة عقاب الخطاة فى جهنم وقد وجدت فى لوحة بالكنيسة الصغرى رقم ١٧ فى باويط وهى مأخوذة عن وصف وجد فى سيرة القديس باخوميوس وسيرة القديس بسنتي.[٢٢]

وهناك نماذج لموضوعات رمزية نراها فى اللوحات التى فى البجوات [٢٣] وهى تكشف عن نفسها أيضاً فى باويط وسقارة ، إننا نجد تصويراً للفضائل بأعداد مختلفة ثلاث مرات فى باويط ومرتين فى سقارة ، وفى باويط أيضًا نجد تجسيداً للكنيسة المقدسة ونرى فى باويط أيضًا موضوعات علمانية بالرغم من أن ورودها النسبى فى هذا الموقع يدل على أن تصويرها كان منتشراً فى وقت من الأوقات ، هناك لوحات موضوعها صيد الغزال ، وصيد الأسد ، وصيد فرس النهر ، وهناك أيضاً لوحة قد تكون أصلية وهى عبارة عن رسم كروكى هزلى يصور الفئران وهى تتضرع إلى القط وهذه اللوحة تذكرنا بقطع الفخار التى وجدت فى دير المدينة وقد وجدت فى بعض الحالات طواويس أو غزلان مرسومة على الفازات أو الصلبان ، كما استخدمت الحيوانات والطيور لشغل الفراغات فى عدد من التكوينات .

وقد تم رصد فكرة وثنية واحدة وهى لوحة تصور الإله إروس يمتطى الفهد وقد وجدت فى باويط ، ويتكون الجزء الأكبر من لوحات باويط وسقارة من مناظر الشخصيات الرهبانية والقديسين المحاربين ، ولكن ما دور هذه اللوحات ؟ لاشك أن الشخصيات الرهبانية قد ارتبطت بالنقوش التى وجدت بمختلف الحجرات كما هو مفروض ، وكانت هذه النقوش شديدة الاختلاف فى موضوعاتها فهى أحياناً تمثل طلباً للمعونة ، أو الإرشاد ... إلخ ، وهناك النقوش التذكارية ، وقوائم الأعياد وأسماء البطاركة أو الرهبان من كافة الرتب ، كما أنها تختلف فى موضوعاتها وأطوالها بحيث تعطى أوضح انطباع يكشف عن طبيعتها كأفكار تلقائية لرهبان الدير فى فترة زمنية معينة ، أكثر منها جزءاً من نظام منطقى للزخرفة مدفوع بدوافع أشد عمقًا .

ومن غير المحتمل أن تكون لنفس هذه الشخصيات الرهبانية أدوار فى أداء وظيفة الحماية مثلما يظن جرابر عندما يتحدث عن صفوف الرهبان الذين يشكلون أبراجاً بشرية حول الدير لحمايته [٢٤] ونشك فى أن تكون هناك أية فائدة فى تعريف الأشخاص الذين رسمت صورهم فى مختلف الحجرات ، ولابد أن هناك غرضاً خفياً ، ولكن مع استثناء أشخاص القديسين أبوللو ، وأنوب ، وفيب فى باويط ، والأنبا إرميا

وأخنوخ (٢٥) في سقارة فإننا نجد التشكيلة كبيرة ، وإذا نظرنا في ألقاب هؤلاء القديسين سنجد أن معظمهم كان متواضع الحال وأنهم لم ترسم صورهم في اللوحات بسبب قوة شفاعتهم أو الحماية التي يقدمونها لمن يستنجد بهم ، ومن المعقول جداً القول بأن هؤلاء الأشخاص كانوا قدوة في السلوك وهو دور يتمشى مع الطبيعة التذكارية للأديرة نفسها .(*)

ومن جهة أخرى فإن القديسين المحاربين(**) الذين نجد صورهم في اللوحات التي في باويط وسقارة وغير ذلك من الأماكن ، يؤمن الناس بقدراتهم المعجزية ، كما أن انتصاراتهم الرمزية على الشر جعلتهم مؤهلين للقيام بهذا الدور ، ولدينا نموذج محدَّد في باويط يمثل القديس سوسينيوس وهو يقتل الساحرة ألاباسدرا ؛ بينما يتضمن نفس المنظر طعن العين الشريرة ، ونجد في الكنيسة الصغرى رقم ١٧ أربعة قديسين محاربين قد جرى رسم صورهم في دلايات القبة الأربعة وهو وضع غير طبيعي يوحي بوجود دافع خفي وكذلك فإن افتراض قيامهم بحماية سطح الكنيسة أمر وارد (٢٦) لقد أضيفت التفسيرات الرمزية على الحيوانات والطيور في الفن المسيحي المبكر ليس لسبب إلا اعتبار أن كل شيء في الصورة المسيحية يتضمن بعض المعاني الرمزية ، ومن المخلوقات التي تتميز بهذه الرمزية في باويط السمكة واليمامة (الكنيستان الصغريان رقم ١٨،٧) فالمعروف أن لهما صلة بالمسيحية منذ العصور الأولى (٢٧) أما بقية المخلوقات مثل النسر والطاووس فإن هذه الصلة يصعب التدليل عليها .

وكذلك جرى تفسير النسر والطاووس بأنهما يرمزان إلى قيامة السيد المسيح من بين الأموات (٢٨) وظن البعض أحياناً أن النسر يمثل الرب بالرغم من أن الدور الوحيد المؤكد للنسر هو أنه شعار القديس يوحنا الإنجيلي ، وقد ركز كابرول وليكليرك على عدم دقة التفسيرات الأخرى ، (٢٩) كما أشار كلاهما إلى أن كلا الطائرين قد استعملا

(*) البروتستانت ومنهم المؤلف لا يكرمون القديسين ولايعترفون بشفاعتهم أو قدراتهم المعجزية - (المترجم) .

(**) القديسون المحاربون كانوا في الأصل قادة في الجيش الروماني قبل اعتناقهم المسيحية حيث تخلوا عن أمجادهم وتقبلوا العذابات إلى حد الموت ، ومن أشهرهم ستة هم مار جرجس ، ومار مينا ، والقديس أبسخيرون القليني ، والأمير تادرس الشطبي ، والأمير تادرس المشرقي ، والقديس مرقوريوس أبو سيفين والكنيسة القبطية تكرمهم جميعاً وتعترف بشفاعتهم وتتحدث بمعجزاتهم المعروفة والمدونة في سيرة كل منهم ولا يفوتنا أن ننوه هنا بأن أتباع المذاهب البروتستانتية الغربية ومنهم معظم الرحالة الذين زاروا بلادنا وكتبوا في التاريخ القبطي والآثار القبطية ، لا يحترمون القديسين ويعتبرونهم أشخاصاً عاديين - (المترجم) .

على نطاق واسع فى الفن المسيحى المبكر كأداتين خالصتين للزخرفة ، أما أى معنى إضافى آخر فقد أُضفى عليهما بعد استخدام الفنانين المسيحيين لهما ، وهذا أيضًا لا يوجد دليل عليه ، وقد جرى تصويرهما كثيرًا على التوابيت الجنائزية فى العصر المسيحى ، ولكنهما يظهران كذلك على الآثار الجنائزية الوثنية دون أن يكون لهما أية صلة بفكرة القيامة ، وتبين المادة التى وجدت أن الفنانين أثناء اختيارهم للموضوعات كانوا مدفوعين بمجموعة من الدوافع أولها حب الزخرفة لمجرد الزخرفة ، والدليل على ذلك الأشكال الهندسية والنباتية المعقدة وكذلك أيضاً مناظر الصيد ، والنباتات ، والطيور ، والحيوانات التى كانت تستخدم ضمن التكوينات الفنية بسب قيمتها الفنية الزخرفية ، وثانيًا وجود اللوحات التى رسمت رغبة فى إحياء ذكر المتوفى وهى ممثلة فى العدد الكبير من القديسين والشهداء الذين رسمت صورهم وأيضًا الرهبان العاديين ذوى المراكز المتواضعة ، وثالثاً وجود دافع البحث عن الأمان الموروث والمتمثّل فى صورة القديسين المحاربين وأخيراً نقول أنه كانت هناك الموضوعات التى صاغت المعالم الأساسية للعقيدة المسيحية ، وبالنسبة لهذه الأخيرة علينا أن نتذكر أن الفنان كان يقدم فنه لبسطاء الناس ، وكانت هناك حاجة للأفكار التى تحمل معنى بسيطاً وغير معقد . وهذا هو الذى وجدناه بالفعل .

إنّ الفنانين المصريين يعكسون التقاليد الشائعة للمصورين المسيحيين فى عصرهم ، وعلى سبيل المثال فإن القصص المأخوذة من حياة السيد المسيح كانت تلقى قبولاً عظيمًا ، أما الموضوعات الرمزية مثل الفضائل فإنها تعكس التقليد الهلينستى ، ويعتبر تفضيل المصريين لهذه النوعية من الأفكار مثل الثلاث فتية فى أتون النار وذبيحة إسحاق وموضوعات أخرى مثل عذاب الخطاة فى جهنم وداود الذى يحمل الكأس تمثل دليلاً أقوى على درجة الفردية فى فنون مصر المسيحية .

الأشخاص الذين رسمت صورهم :

نقدم هذه القائمة من الأشخاص دون أن نضع فيها شخصيات العائلة المقدسة أو الرسل أو القديسين أو غيرها من الشخصيات التى ترسم بصحبتهم.

أ - شخصيات من الكتاب المقدّس :

باويط : داود (تسع مرات يصوَّر فيها شابًا ، ومرة واحدة حاملاً للكأس ، ومرتين ملكاً) ، شاول ، يوناثان ، جليات ، أبناء يسى الثلاثة ، القديس مرقس الإنجيلى ، يوحنا المعمدان (مرتين) ، أليصابات ويوحنا ، زكريا ، القديس بطرس ، سالومى ، إبراهيم ، الأنبياء الستة عشر ، حنانيا ، ميصائل ، رئيس الملائكة ميخائيل ، هابيل ، آدم .

سقارة : إبراهيم ، إسحاق ، حنانيا وعزاريا وميصائيل .

دير القديس أنطونيوس : يعقوب ، إبراهيم (ثلاث مرات) ، إسحاق (مرتين) ، القديس مرقس ، ملكيصادق ، نبوخذ نصر ، خمسة أنبياء .

الدير الأبيض : القديس يوحنا ، عدد كبير من الأنبياء .

الدير الأحمر : القديس مرقس .

دير أبو مقار : نيقوديموس ، يوسف (ثلاث مرات) ، القديس بطرس ، القديس يوحنا ، يوحنا المعمدان ، حنانيا وعزاريا وميصائيل ، زكريا ، إشعياء ، إبراهيم (مرتين) يعقوب ، ملكيصادق ، إسحاق ، الأربعة وعشرون قسيساً .

ب - شخصيات قديسين وبطاركة ورهبان :

تمثِّل هذه الشخصيات الفكرة التى تتكرر كثيراً وهى عملية لا تنتهى من الاستحقاقات محفوظة للأجيال القادمة ولن نستطيع ذكر هذه الشخصيات فرداً فرداً فهناك مشكلة لا تحل وهى استحالة معرفة إذا ما كان الاسم الذى ورد فى أماكن مختلفة يقصد به شخص واحد أو شخصان ، وحتى التسميات أيضًا مختلفة فنجد عندنا : الأنبا يوحنا و «الأخ يوحنا» ، أو «القديس يوحنا» ولكننا سنقدم فيما يلى أكثرها أهمية:

باويط : أكثر الشخصيات ظهوراً فى اللوحات هو الأنبا أبوللو (خمس مرات) ، والأنبا إرميا (ثلاث مرات) والأنبا أنوب (٣ مرات) والأنبا فيب رسم مرتين مع

القديسين أبوللو وأنوب ، ونذكر أيضًا ضمن هذه الزحمة ، النساخ ، والحراس ، والنقاشين .. إلخ ونذكر أيضاً القديسين قزمان ودميان والقديس مينا ، وسيبللوس (مرة مؤكدة ومرة غير مؤكدة) والمرة الوحيدة التى ورد فيها ذكر اسم إحدى رئيسات الأديرة هى الأم راشيل .

سقارة : الأنبا إرميا ، ويليه أخنوخ وقد ورد هذان القديسان كثيراً ، ويذكر جرابر اسم سيبللوس الذى لم يذكره كيبل (٣٠) وكذلك هناك لوحة تمثل القديس أنوفريوس .

دير الأنبا أنطونيوس : القديس أرسوفونيوس ، القديس ثاؤنا ، الأنبا بولا البسيط، القديس أنطونيوس ، القديس بيشوى، القديس أنسطاسيوس الإسكندرى ، القديس ساويرس ، القديس ديو سقوروس ، القديس بطرس الإسنكدرى ، القديس ثيوفيلوس .

الدير الأحمر : القديس ثيوفيلوس .

دير أبو مقار : القديس بولس البسيط ، القديس أنطونيوس ، القديس أنوفريوس ، وربما أيضًا القديسان باخوميوس ومكاريوس .

ج – القديسون المحاربون :

باويط : القديس بقطر، القديس فويبامون، القديس سيسينيوس ، الأنبا أوريون ، والأنبا أسكلا ، والأنبا باناخ (يوحنا) وثمانية آخرون وكذلك القديس جرجس .

سقارة : القديس تادرس وقديس آخر مجهول .

دير الأنبا أنطونيوس : القديس كلاود ، القديس بقطر ، القديس مينا ، القديس تادرس ، القديس جرجس ، القديس مرقوريوس ، وأربعة قديسين آخرين .

التنظيم :

إن أية محاولة لتطبيق نظام مترابط للزخرفة تعوقها الطبيعة غير المترابطة للمادة التى بين أيدينا ، ولم تحتفظ كنائس باويط وسقارة الصغرى بلوحاتها كاملة كما أن المبانى تختلف معماريًا بشكل ملحوظ ، وهذا الافتقار لوحدة الخطوط المعمارية يصعب

من مهمة التفتيش عن فكرة زخرفية موحدة وكذلك فإن كافة الكنائس لم تحفظ ولو حتى قدراً معقولا من رسومها الجداريه ، وهذا الأمر يثير الإحباط ، لأنه يسيطر على هذه المباني التى بنيت على نفس الأسس التخطيطية مما جعلنا نتوقع أن نجد برنامجًا محدداً للزخرفة ، وتُستثنى من ذلك الكنيسة التى فى دير الأنبا أنطونيوس والمشكلة تتركز هنا فى أنه رغم أن الجدران مغطاة بمجموعة كاملة من لوحات الفريسكو إلا أنه من الواضح انتماؤها إلى فترات زمنية مختلفة ، وليست لدينا أية وسيلة لمعرفة إذا ما كانت الفكرة الحالية تعكس الفكرة الأصلية من عدمه ، وعلى أية حال فإننا لا نشك فى أن لوحات دير الأنبا أنطونيوس تتمشى مع خطة محددة مع العلم بأننا لا نعرف ما إذا كان هذا الأسلوب قد سار على نسق أسلوب آخر أقدم منه أم لا .

تكرار تصوير الموضوعات المأخوذة من الكتاب المقدس فى اللوحات الفنية								
هذه القائمة لا تتضمن الرسومات الموجودة فى المحراب التى سيتم وضعها منفصلة								
الموضوعات	توزيع أعداد اللوحات على الأديرة المختلفة :							
	وادي سرجة	السريان	أبو مقار	الأبيض	الأنبا هدرا	الأنبا أنطونيوس	سقارة	باويط
عماد السيد المسيح .								٢
العشاء الأخير .	١							١ ب
عرس قانا الجليل .			١ م					١ ش
المعاناة فى البستان .			١ م					
الظهور بعد القيامة .			١					
تحنيط جسد المسيح .								
زيارة النسوة الثلاثة للقبر .						١		
السيدتان اللتان باسم مريم .						١		
بشارة الملاك للعذراء .		١	١					١
بشارة زكريا .			١					
ميلاد السيد المسيح .		١	١					١
الزيارة .								١
مذبحة أطفال بيت لحم .			١ ش	١ م				١
نياحة وصعود جسد العذراء .								
الصليب المقدس .				١		١		
داود .						١		١٢
الثلاثة فتية فى أتون النار .			١				١	١
ذبيحة إسحاق .			١			١	١	
حلم يعقوب .			١					
عذاب الخطاة فى جهنم .								١

مفتاح الرموز : ش = مشكوك فيه . ب = بعض الشك . م = مشكوك فيه تماماً .

ولاشك أن الأقسام الثلاثة الأساسية فى تخطيط الكنيسة تتميز بأفكار مختلفة ، فالطرف الشرقى للكنيسة الذى يشمل الهيكل ، والقسم الذى يقع إلى الغرب مباشرة (فى هذه الحالة لا يوجد خورس حقيقى ولكن منطقة اعتيادية) يتضمن أهم الموضوعات والأشكال ، إننا نجد فى الهيكل نفسه بصرف النظر عن التكوين المعتاد لزخرفة المحراب الأوسط ، أنبياء ، وبطاركة ، مثل إبراهيم وملكيصادق - يمثلون الشخصيات السابقة للمسيح وممثليه على الأرض - ويوجد أيضًا لوحة عن ذبيحة إسحاق ، وقد أوضحنا المعنى الذى تشير إليه من قبل ، ومع الأخذ بذلك فى الاعتبار نجد أن وجود هذه اللوحات يمثل أمرًا طبيعيًا فى الهيكل حيث يحتفل بخدمة القُدَّاس الذى يقدم لنا ذبيحة المسيح . (٣١)

وهناك فى اتجاه الغرب داخل العقد الذى يؤدى إلى الهيكل توجد لوحات تمثل تحنيط جسد المسيح والمريمات عند القبر ، ولوحتان أخريان تتعلقان بقيامة السيد المسيح بينما نجد فى الهيكل نفسه لوحات إبراهيم وإسحاق ويعقوب ، والملك نبوخذ نصر ، واثنين من القديسين المحاربين وثلاث شخصيات أخرى غير معروفة ، إن وجود الملك نبوخذ نصر نفسه مع هذه الصحبة ليس له معنى ولكن إذا ربطنا ذلك مع قصة الثلاث فتية فى أتون النار يصبح لوجوده معنى ، ومن الممكن اعتبار أن الثلاث شخصيات الأخرى غير المعروفة والتى من الصعب تحديد أشخاصها هى نفسها شخصيات الثلاث فتية .

ونلاحظ سريعًا التغيير الموجود فى القسم الثانى من الكنيسة وهو الصحن ، فنجد أن كافة الأشخاص الذين رسمت صورهم فى الصحن من الرهبان ، وقد تركنا قدس الأقداس حيث توجد الشخصيات الأكثر توقيراً وتلك الأفكار المرتبطة بذبيحة المسيح ، وتحركنا إلى القسم الذى تشغله مناظر الرهبان عادة ، ومن الضرورى أن يمثل هذا التحرك انتقالاً من السمائى المقدس إلى العالمى الدنيوى ، من الراحلين الموقرين ، إلى الأحياء ، ويالها من طريقة عظيمة لزخرفة هذه المنطقة باستخدام مناظر الرهبان بدلاً من صور القدماء ، لأن صور مشاهير الرهبان تمثل نموذجًا يحتذى به الجميع .

أما القسم الذى فى أقصى الغرب فإن زخرفته تمت بطريقة ظاهرة ، ونجد هنا فيما عدا استثناء واحداً أن كافة الموضوعات تمثل القديسين المحاربين وهم ينتصرون فى شكل رمزى على أعداء الكنيسة ، وقد جرى ذلك التفسير بالرجوع إلى بقعة أخرى

ليتضح لنا أن مهمة القديسين المحاربين هى تأكيد الحماية للكنيسة ، إن وضع صورهم بعناية على الجدران الثلاثة للرواق بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس بالإضافة إلى اللوحتين الموجودتين بشكل متناسق على الجدارين الشمالى والجنوبى للخورس ، يؤكد هذه الفكرة .

وتُعتبر الفكرة الإجمالية للرسوم الموجودة بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس مشابهة لتلك التى طبقت فى الكنائس البيزنطية كما رسمها المؤرخ ديهل [٣٢] ولذلك فإن الانطباع الذى يشير إلى أن لوحات الفريسكو المصرية تتبع خطة مقصودة يلقى الكثير من المساندة ، وهناك كنائس أخرى تحتفظ بلوحات الفريسكو بكميات مختلفة وهى كنيسة القديس مكاريوس بدير أبى مقار ، وكنيسة العذراء بدير السريان والكنيسة الأخيرة منهما تحكى لوحاتها القليل عن حياة العذراء ، أما بالنسبة لدير أبى مقار فإنه بالرغم من أن بعض اللوحات التى وصفها إيفلين هوايت قد تحطمت لسبب الترميمات التى تعرضت لها ، إلا أنه مازال فى الإمكان بفحص الباقى منها بالإضافة إلى وصف هوايت للوحات الأخرى المفقودة ، أن نقول أن الفنانين قد استلهموا نفس الدوافع كما هو الحال فى دير الأنبا أنطونيوس ، وينبع الاختلاف الأساسى من القيود التى فرضت على الفنان فى دير أبى مقار بسبب ضيق المساحة المتاحة أمامه ، وتعتبر هذه الكنائس ضمن الكنائس التى يطلق عليها اسم : الطراز القصير ، وقد أدى ذلك إلى سيطرة فكرة أقل وضوحًا من تلك التى فى دير الأنبا أنطونيوس ، وهى تفضيل تكديس المناظر على توزيعها فى مساحات واسعة ، ولذلك فإن اللوحات التى فى الهيكلين بدير أبى مقار تبدو إلى حدٍ ما كتشكيلة عشوائية من الأفكار الساخطة ، ولكننا إذا فحصناها عن قرب فسنكتشف أنها جهد مقصود لاختيار الموضوعات ذات المعنى الحقيقى دون غيرها ، بما يتمشى مع وضعها فى الهياكل ، ونجد أن بعض التكوينات التى وجدت فى الهيكل بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس قد تكررت هنا منها مناظر إبراهيم وملكيصادق وذبيحة إسحاق وأيضًا لوحة الفريسكو التى فى المحراب الأوسط (هذه المناظر كلها موجودة فى الهيكل الأوسط الذى على اسم القديس بنيامين) ويتضمن مرة أخرى الشخصيات الرهبانية البارزة ، وتعود المناظر الأخرى إلى القصص التى تدور على مدار حياة السيد المسيح مثل بشارة الملاك للعذراء ، وميلاد السيد المسيح والمعاناة فى البستان ، وتحنيط جسد السيد المسيح ، وكذلك مجموعة من ثلاثة أشخاص تمثل العذراء ويوسف

النجار والطفل يسوع ، كما رسمت أيضًا صورة الأربعة والعشرين قسيسًا الذين يتمتعون بكرامة خاصة لدى المصريين (موجودة فى كنيسة دير الأنبا هدرا والكنيسة المعلقة) ، ولاشك أن مكانتهم الكهنوتية تفسر سبب وضع هذه اللوحة في الهيكل مع إبراهيم وملكيصادق ، أما المنظر الذى يمثل النبى إشعياء مع ملاك السيرافيم الذى يقرب قطعة من الفحم إلى فمه فهو دليل واضح على غفران الخطيئة ، ومرة أخرى نجد أمامنا لوحة تمثل الثلاث فتية فى أتون النار .

ونستطيع بالاعتماد على هذا الدليل الذى نراه فى هذه اللوحات الأخيرة التى فى دير الأنبا أنطونيوس ودير أبى مقار أن نحدد الخطوط العريضة التى عمل الفنان فى إطارها ، إن الهياكل تتضمن فقط المناظر التى تحمل رسالة معينة يمكن إبرازها ، كما صورت الشخصيات ذات الكرامة الفائقة إلى جانب مناظر أخرى تحكى القصص البارزة فى حياة السيد المسيح والعذراء مريم ، وكذلك أيضًا المناظر المتعلقة بذبيحة المسيح ، وصور الأنبياء ، والكهنة ، والبطاركة والقديسين والشهداء من الرهبان .

وهناك أفكار معينة مثل ذبيحة إسحاق ، إبراهيم وملكيصادق ، ومناظر آلام وقيامة السيد المسيح (وكذلك غفران الخطية المذكور ضمناً فى منظر إشعياء) هذه الأفكار كلها ذات صلة بالقداس الذى يدور فى الهيكل ، وليس هذا الارتباط وليد الصدفة خاصة من وجهة نظر التأييد البيزنطى لهذا الطقس ، ومن المؤسف أنه ليست لدينا نماذج مصرية أكثر قدمًا تبين لنا ما إذا كان التقليد موغلاً فى القدم أم لا .

وقد وُجدت مجموعة ممتازة من اللوحات فى كنيسة المغارة بالقرب من دير أبى حنس [٣٣] وهذه المجموعة لم تدون فى القائمة المبوبة بسبب الشك المحيط بطبيعة هذه الكنيسة ، فمن الصعب أن نتأكد مما إذا كانت فى حقيقة الأمر مرتبطة بتجمع رهبانى قريب منها أم أنها كانت مخصصة لعامة الناس أما اللوحات نفسها فهى مثيرة للاهتمام من حيث أنها حلقات تسجيلية فى حياة السيد المسيح حسب الترتيب الزمنى ومنها مذبحة أطفال بيت لحم ، وظهور رئيس الملائكة جبرائيل ليوسف النجار ، والهروب إلى مصر ، وعرس قانا الجليل ، وإقامة لعازر من بين الأموات ، بالإضافة إلى أحداث فى حياة زكريا وفى إحدى الحنيات نشاهد ما يبدو أنه صورة للعذراء والطفل يسوع ، وإذا نظرنا إلى كافة لوحات هذه الكنيسة سنجد لدينا دورة كاملة لطفولة السيد المسيح ومعجزاته [٣٤] ومن المؤكد أنها تقدم لنا دليلاً أقوى على أن زخرفة الكنائس المصرية ليست عملاً عشوائيًا .

المؤثرات والأسلوب :

أ - مقدمة :

الفن المسيحى الأصلى فى مصر :

إنَّ أقدم اللوحات التى تخضع للمناقشة هى تلك التى فى باويط وسقارة ، أما الفترة السابقة على ذلك من وجهة نظر الفن المسيحى فى مصر فهى شديدة الغموض ولا يلقى عليها الضوء إلا لوحات الفريسكو التى وجدت فى البجوات ، ولذلك فإن لدينا سبب للتركيز على عدم جدوى وضع نظريات افتراضية وتجاهل هذه الفترة الزمنية تجاهلاً تامًا لأن ذلك خطأ شنيع ، إن فترة التكوين ذات أهمية قصوى لفهم الأسلوب الفنى ، أما حقيقة أن هذه الفترة فى مصر قد عرضت بشكل محدود فإنها ليست فى حاجة لوقف الباحث عن البحث عن المعلومات التى يمكن الحصول عليها من الدارسة المقارنة مع المناطق الأخرى ، مع تقييم المناخ السياسى والاجتماعى السائد فى مصر ذاتها خلال تلك الفترة .

والرجل الذى كرس وقتًا معقولاً لدراسة أصول الفن المسيحى فى مصر هو جوزيف سترزيجوسكى (انظر قائمة المراجع العامة للاطلاع على مؤلفاته . أما دراساته فسنجد ملخصاً لها فى كتاب : Origin of christian church art أى : أصل الفن الكنسى المسيحى . وقد نشر فى أكسفورد سنة ١٩٢٣) وقد توصلَ إلى استنتاجاته خلال سنوات عديدة من الدراسة الكثيفة المبدعة مما يجعلها تستحق التقدير والاهتمام العميق ، وهو يرى أن فترة التكوين فى تطور الفن المسيحى قد انتهت حوالى سنة ٤٠٠ ، ويرى أنه فيما قبل هذا التاريخ كان هذا الفن يتطور حسب الخطوط الوطنية ، بينما يرى أنه فيما بعد تزايد الاندماج فى دائرة الكنيسة الأكثر تمركزاً مع محاولة تجميع كافة الخيوط تحت هيمنة ما يمكن أن يُطلق عليه اسم التحكم المركزى [٣٦] وربما كان دور مصر فى هذه الفترة يتطابق مع طراز امتد فى كل بلدان المسيحية الشرقية ، وتنقسم الآثار أساسياً إلى ثلاث مجموعات : الأولى منها هى التى تنتمى إلى سواحل البحر الأبيض المتوسط ، وتنقسم إلى فرعين هما الفرع اليونانى والفرع اللاتينى

ونراها ممثلة بمصر فى مدينة الإسكندرية والمنطقة المحيطة بها والخاضعة لتأثيرها المباشر ، والثانية هى المنطقة الأرمنية والتى تتمركز حول إديسا/نيبيز وتؤثر فى الأراضى المصرية التى فيما بعد البحر من خلال سوريا الداخلية ، وأخيراً هناك إيران وامتدادها الغربى فى أرمينيا (٣٧) وفى القرن الخامس ومع تزايد التدخل الرسمى انتصر الفن المصرى مع انتشار المسيحية فى كافة أرجاء القطر المصرى (يرسم سترزيجوسكى حداً فاصلاً بين الكنائس الديرية والكنائس المدنية) (٣٨) واستمر التقسيم الأساسى للبلاد إلى شريط ساحلى وظهير داخلى ، والنتيجة النهائية التى توصل إليها هى أنه مع زوال الثقافة المصرية انتهى الإبداع الفنى فى مصر وأصبحت تعتمد اعتماداً كلياً على آسيا القريبة منها. (٣٩) (*)

لقد نالت دراسة سترزيجوسكى الأساسية قبولاً لدى الدارسين الآخرين إلى حد كبير بالرغم من وجود شكوك قوية حول أفكاره الأخيرة الأكثر طرافة التى تضمنت الهند والصين (٤٠) ولكن الجزء الخاص بالثقافة المصرية ضمن الجزء الهلنستى الساحلى والداخلى الوطنى قد لقى قبولاً عامًا (٤١) وهذا الانفصال الشديد واضح فى المجالين السياسى والاجتماعى (٤٢) ولكننا نشك فى تطبيقه فى مجال الفن ، ويساند الدليل اللغوى التصور القائل بأن المسيحية فى مصر خلال القرون الثلاثة الأولى كانت محصورة تماماً فى التجمعات الهلنستية وأن تحول الوطنيين المصريين إليها لم يحدث حتى منتصف القرن الثالث ، (٤٣) ولذلك يصح القول بأن المسيحيين المصريين كانوا فى أحسن الأحوال أقلية غير منتظمة فى تلك الفترة وليس من المعقول القول بأنهم استنبطوا تقاليدهم الفنية الواضحة ، إن فترة التكوين التى تحدث عنها سترزيجوسكى كانت قاصرة على الإغريق فى مصر (حتى سنة ٣٠٠ على الأقل) ولابد أن الفن والعمارة كانا يعكسان هذه الحالة ، ومن المؤكد أن ما لدينا من دليل أثرى يساند هذه الفكرة . لقد كان الوطنيون المصريون غير مثقفين وملتزمين فى الجزء الأكبر بعقائدهم

(*) أنا أستغرب لهذا المؤلف إصراره على عدم استخدام صفة القبطى لهذا العصر الذى مازال مستمراً حتى اليوم لكى يعطى المسيحية المصرية طابعًا مميزًا عنها فى سائر أرجاء العالم المسيحى وأن الفن المصرى نابع من التربة المصرية وله طابعه المميز فى كافة العصور الفرعونية والقبطية التى تتداخل بطابعها مع العصر الإسلامى – (المترجم) .

القديمة ، [٤٤] مما يجعلهم غير مؤثرين فى نشأة ثقافة مسيحية مميزة ، ولذلك فإن الفصل هنا ليس له معنى حيث أن الموجود فى مصر حينذاك من ناحية الفن كان مجتمعاً واحداً .

ومع التسليم بذلك يظل التساؤل قائمًا حول المدى الذى وصل إليه المصريون فى إنشاء تقليدهم الفنى الخاص بهم ، وإلى أى مدى قامت مصر بدور قطعة الإسفنج فى امتصاص المؤثرات الخارجية ، إن تصريح سترزيجوسكى فى هذا الخصوص بأن الفن المسيحى المبكر قد عكس الاختلافات الوطنية صحيح تماماً ، وأن أية مفاهيم تختص بنشأة حركة ثقافية مسيحية شاملة تفنِّدها التركيبة السياسية القائمة فى تلك الفترة ، وأن الدور الثانوى للفن المسيحى فى مختلف المجتمعات المسيحية كان حتميًا . ونفس هذه النقطة تنطبق على المناطق الأخرى [٤٥] وهى أن الفن المسيحى فى القرون الأولى كان إنتاجًا شعبيًا ، وفى تلك الأيام المبكرة علمت التجربة المسيحيين أنه من غير المعقول الإعلان عن معتقداتهم بمثل هذا الشكل المكشوف فقد كانوا يعقدون اجتماعاتهم فى أماكن غير ملفتة للأنظار أو سرية (بالرغم من احتمال عدم عقدها فى المقابر) [٤٦] ومن الأمور بعيدة الاحتمال إقامة المبانى الخاصة بإسكان المؤمنين قبل بداية القرن الرابع وانتصار المسيحية ، وفى أحسن الأحوال نقول أنهم قاموا بتحويل المساكن الخاصة للعبادة كما حدث فى دورا سنة ٢٣٢ للميلاد [٤٧] إن الموقف الدفاعى للكنيسة والمؤمنين قبل مجىء قسطنطين يؤيد وجهة النظر القائلة بأن تطور الثقافة المسيحية المتميزة كان عملية بطيئة وإسفنجية الطابع ، حيث كانت التشابهات الواضحة ناتجة عن المواقف الاجتماعية والبيئية المتماثلة والأساس العام لعقيدتهم وليس عن طريق التفاعل المباشر لإحدى الثقافات على ماعداها من ثقافات ، وبمعنى آخر نقول أن مصر مثلها كمثل غيرها من بلدان الشرق الأدنى كانت تتجه بأنظارها نحو الداخل خلال العصر المسيحى المبكر بحثاً عن المصدر أو المصادر الداخلية لطموحاتها الفنية فمن أين جاءت هذه الطموحات ؟

من الصعب تقسيم الاعتماد ولكن لدينا احتمالات كثيرة ، الاحتمال الأول هو وجود الفن الخاص بالتجمعات الإغريقية خاصة فى الإسكندرية ، ونرى أثرها فى الحياة الثقافية للبلد فى مجال الأدب ، والنسيج، والنحت ، والعمارة ، بالرغم من عدم

القدرة على تأكيد ذلك فلا نجد سببًا للشك فى أن هذه العملية التى كانت واضحة فى البلدان الأخرى لم تتكرر فى مصر ، حيث كانت تطبق الرموز والأشكال والمناظر الخرافية الوثنية أو على الأقل يجرى تعديلها أحياناً لأهداف زخرفية بحتة وأحياناً أخرى بسبب قابليتها للتكيف مع فن الأيقونات المسيحى [٤٨] وهنا يعتبر دور فن المقابر أو سراديب الدفن حيوياً وفعالاً [٤٩] بالرغم من أن هذا القول قد يكون مبالغاً فيه ومرة أخرى نقول أن البرهان المصرى غير مسجل [٥٠] بسبب ندرة الآثار المعاصرة ولكن كما سنرى فإن هناك برهان قد اكتشف فيما بعد فى باويط وسقارة وأن هذا يدل على استمرارية التقاليد .

أما الاحتمال الثانى فهو يتعلق بالتأثير المحتمل لليهود الإغريق أثناء العصر اليونانى الرومانى فقد شكل اليهود جزءا لا يعتد به من عدد السكان [٥٢] ، وعندما كانت مصر صامتة كان لدينا دليل واضح على وجود علاقة بين اليهود والفن المسيحى الأصلى فى دورا [٥٢] فقد كشفت الحفائر التى أجريت فى دورا عن وجود معبد يهودى (مبنى أصلى يعود إلى سنة ٢٠٠ ميلادية وقد أعيد بناؤه سنة ٢٥٠ ميلادية) وأيضًا كنيسة مسيحية (تعود إلى سنة ٢٣٢ ميلادية) كشفت عن التشابه الشديد فى تصميم الزخارف ذلك لأن الموضوع الرئيسى لبعض اللوحات التى فى المعبد كان له صدى فيما بعد فى الكنيسة المسيحية (موضوع داود وجليات) [٥٣] ويمضى جرابر إلى أبعد من ذلك ويفترض أن المجتمع اليهودى فى الإسكندرية كان نكبة على الفن المسيحى فى جنوب فلسطين مع قيام سيناء بدور الوسيط [٥٤] ومن المؤكد أن أفكار العهد القديم كانت سائدة فى الفن المسيحى المبكر[٥٥] وأوضح دليل على ذلك لوحات الفريسكو القديمة فى مصر واللوحات التى فى البجوات ، [٥٦] ومن المؤكد أيضًا وجود المخطوطات اليهودية الموشاة بالإضافة إلى المبانى القائمة ، والنتيجة التى توصلنا إليها هى أن كلا الاثنين قد أضاف إلى المضمون المتكرر فى اللوحات الفنية المسيحية ، [٥٧] إن أفكار العهد القديم موجودة فى المعبد اليهودى كما هى موجودة فى مبنى الكنيسة المسيحية مما يؤكد فكرة أن تفصيل هذه الموضوعات المأخوذة عن هذا المصدر لدى الفنانين المسيحيين لم تكن مصادفة ولكنها دليل على العملية التى انبثقت منها هذه الأساليب التعبيرية ، إن خلق فن مسيحى للأيقونات يستند إلى الأناجيل كان عملاً

شاقًا ويحتاج إلى وقت طويل ، وأثناء الفترة الزمنية الوسيطة امتلأ الفراغ الفنى باستخدام الأفكار الوثنية أو اليهودية بصرف النظر عن المعنى الدينى ، ولم يلق احتمال وجود الأصول اليهودية إلا التجاهل . (*)

لقد أوجد استيعاب الإغريق للحضارة المصرية القديمة (٥٨) التعبير عن ذاته فى الحقل الفنى وفى القرون الأولى للميلاد ، ويتمثل ذلك بشكل واضح فى شواهد القبور التى وجدت فى كوم أبو بيلو التى تعود إلى أواخر القرن الثالث و أوائل القرن الرابع ، (٥٩) وتظهر المؤثرات هنا فى أسلوب عرض الأشكال (٦٠) وفى استخدام الرموز الدينية المصرية القديمة الشعبية مثل ابن آوى والصقر ، وعلى أية حال فإن لدينا دليل على أن هذا النكوص إلى الثقافة الأصلية القديمة قد جرى تنفيذه فى فن الأيقونات المسيحى على الأقل فيما يتعلق بموضوعات اللوحات ، ولدينا أيضًا التشابه الشديد بين لوحات الفريسكو الأخيرة التى تمثل العذراء وهى ترضع الطفل يسوع واللوحات التى تمثل إيزيس وحورس بالرغم من أن التشابه لا يمثل بالضرورة دليلاً على تأثير أحدهما على الآخر ، وبصرف النظر عن الموضوع فهناك أيضاً تشابه فى الحدث ، فنجد لدينا أيضاً التمثيل باستخدام النحت للقديس مارجرجس وهو يطعن التنين (٦١) بينما صورت رأس مارجرجس على مثال رأس الصقر حورس ، وهناك علاقة بين هذه اللوحة والمناظر القديمة التى تمثل حورس وهو يقتل ست ، بالرغم من أن ذلك لا يعنى أن القديس المحارب كموضوع مأخوذ عن هذا المصدر ، إن أى تأثير مصرى قديم استمر معمولاً به قد اقتصر على المعالم المتعلقة بالأسلوب الفنى كما سنرى فيما بعد .

إن الغرض من هذا المسح الموجز هو تجربة واكتشاف الخطوط التى سار عليها الفن المسيحى الأصلى أثناء تطوره ، وباختصار فإنه يبدو لنا متوافقاً مع فنون بقية

(*) لا شك فى أن العهد القديم من الكتاب المقدس يلقى كل التقدير من المسيحيين بكافة مذاهبهم وفى كل العصور ولذلك فإن الفنان المسيحى يتخذ من أحداث وحكايات العهد القديم موضوعات لأعماله الفنية لأن :

١ – كافة قصص وممارسات العهد القديم تحمل رموزاً تشير إلى حياة السيد المسيح وذبيحته الكفارية على الصليب وليس من المستطاع فهم المعنى الحقيقى لها بدون النظر فى تطبيقاتها فى حياة السيد المسيح والفكر المسيحى ذاته .

٢ – حقائق العهد القديم يفهمها اليهود فهمًا ماديًا بينما هى لدى المسيحيين تتخذ مدلولات روحية فقد أصبحت أورشليم الأرضية هى أورشليم السمائية والمملكة العالمية هى المملكة السمائية التى يجلس على عرشها الملك المسيح الذى قال لهم أثناء محاكمته : «مملكتى ليست من هذا العالم» ... الخ .

٣ – لو كانت المفاهيم المسيحية هى نفس المفاهيم اليهودية لما رفض اليهود السيد المسيح وسلموه للصلب – (المترجم) .

البلدان الشرقية فى ذلك العصر ، وأن الخطوات الأولى قد تمت دون الحاجة إلى مساعدة المؤثرات الخارجية ، وتتركز هذه النتيجة ليس فقط على مجرد الدليل المصرى المحدود بل أيضًا اعتبار المناخ الاجتماعى السياسى السائد فى تلك الفترة مع الأقليات المسيحية غير المتناسقة التى لم يكن لديها سوابق فى هذا الخصوص ، ولكن الإحساس بالحافز الوطنى دفعها للتعبير عن مفاهيمها فى صورة اصطلاحات مجسمة ولذلك عاد الفنانون المصريون للبحث عن الإلهام فى مصادر أخرى خاصة الإغريقية واليهودية (*).

الموقف بعد سنة ٣١٣ للميلاد :

يشكل هذا الاعتماد المبكر على الأصول غير المسيحية فى الفن أسلوبًا لم يستمر لفترة طويلة ، وقد تضافرت عدة عوامل لتغيير هذا الموقف ، ونبدأ بالإقرار بأن الفنان المسيحى اكتسب الثقة فى تأكيد شخصيته المستقلة بالرغم من بقائه داخل الأقلية ، وبدأت أفكار العهد الجديد تظهر مع أوائل القرن الثانى (٦٢) واستمر تشجيع هذا الاتجاه مع مرور الوقت ، والأهم من ذلك هو ما حدث من تغيير فى الموقف السلبى ونرى هنا أن القوى المؤثرة كانت تتميز بالتجرد والتفرد فى آن واحد ، إن السلام الذى عايشته الكنيسة سنة ٣١٣ وإنشاء مدينة القسطنطينية فى سنة ٣٣٠ قد أدى إلى تغيير الأحوال التى كانت سائدة ، وكان أول هذه الأحداث هو أكثرها قدرة على التأثير المباشر من حيث أنه أدى إلى تغيير موقف المسيحيين بين يوم وليلة وأتاح لهم متابعة معتقداتهم بشكل صريح ، وأصبحت العلاقة بين الجماعات المسيحية المتعددة – فى ظل هذا المناخ الجديد – أكثر تحرراً وأكثر كثافة ، وعلى ذلك فقد حدث التفاعل بين الأفكار ، والأساليب.. إلخ مما يجعل القضية أكثر وضوحاً وقبولاً للتصديق ، لقد كان ظهور المسيحية بوصفها العقيدة الجديدة للإمبراطورية سبباً فى قيام حركة تطهير تهدف إلى الانطلاق من القيود التى أعاقت فيما مضى تكوين ثقافة مسيحية ، ومن ناحية أخرى فإن تأسيس القسطنطينية بالرغم من أنه يرمز إلى بزوغ فجر هذا العصر الجديد

(*) يحاول المؤلف هنا أن يعيد بعض التشابهات المسيحية إلى أصول وثنية مثل قصة التشابه بين رأس مار جرجس ورأس الصقر حورس ثم العذراء وهى ترضع الطفل وتشبيه ذلك بالإلهة الوثنية إيزيس وابنها حورس مع أن المسيحيين لم يعتبروا العذراء إلهًا ، وأخيراً يتحدث عن أثر المصادر الإغريقية واليهودية متجاهلاً ورودها فى الكتاب المقدس – (المترجم) .

وتقديم مركز للاهتمام إلا أن ذلك لم يكن له تأثير مباشر على الحياة الثقافية للشعوب المسيحية الأخرى ، أما طراز الفن الذى يسمى «فن البلاط» وبصرف النظر عما يعنيه هذا الاصطلاح فسيظهر فيما بعد وسواء كانت هذه القوة مركزية طاردة ، كما سيطلق عليها فيما بعد فإن هذا الوضع سيجرى تقييمه فيما بعد ، ولكن لم يحدث أن حظى الفن بالحماية الإمبراطورية حتى عصر الإمبراطور ثيئو دوسيوس الأول (٦٣) لقد أدى تأسيس هذه المدينة إلى الإعلان عن الفجر الجديد بشكل تهكمي لأنه حمل بذور الانشقاق والفرقة ، لقد شكَّل تأسيس هذا المركز الجديد للقوة تحدياً مباشراً لمراكز القوى الأخرى المستقرة مثل الإسكندرية وإنطاكية وكان هذا العامل السياسى هو الذى احتضن المجادلات اللاهوتية أكثر من أى شىء آخر مما شغل العالم المسيحى فى القرون التالية وأدى إلى الاستبعاد النهائى للكنيسة المصرية سنة ٤٥١ ميلادية .

ويُعتبر تأثير هذه الممارسات التاريخية هو الذى أدى إلى الانقسام ، كانت الأمم متحدة نظرياً من خلال عقيدة واحدة ولكن الحقيقة هى أن الطبيعة التطهيرية للتغيرات كانت مفسدة تماماً حيث انطلقت الآن أصوات الاختلاف فى الرأى والانشقاق مع توظيف العقيدة لتحقيق أهداف سياسية وقد تسببت الاضطهادات ومحاولات الإذعان إلى تفتيت الوحدة ، أما الاختلافات فإنها قد استبعدت أو أنها لم تكن قد انبثقت بعد ، وقد كشفت الحرية عن الطبيعة غير المتكافئة للعالم المسيحى وأكدت الاتجاهات القومية .

وقبل سنة ٤٥١ كانت مصر هى التى تقود المعارك العقائدية ، أما بعد سنة ٤٥١ وحتى الفتح العربى فإن مصر رغم بقائها كجزء من المسيحية الأرثوذكسية تحت قيادة القسطنطينية نظرياً ، إلا أنها قد مارست الانعزال الذى فرضته على نفسها فعلياً باعتناقها العنيد لمذهب الطبيعة الواحدة للمسيح Monophysite أو ما يطلق عليه اصطلاح المونو فستية . وقد أدت محاولات إعادتها مرة أخرى إلى تكثيف عدائها لحكام بيزنطة ، وكان حلفاؤها الوحيدون خلال هذه الفترة هم شركاؤها فى نفس مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح فى سوريا وحتى هذه العلاقة قد تعرضت أيضاً لقدر من التوتر (٦٤) وعند تقييم طبيعة الفن الموجود فى الأديرة خلال الفترة السابقة للفتح العربى ، فعلينا أن نضع فى فكرنا القوى العاملة خلال القرون التى استغرقها تشكيل هذا الفن ابتداءً من سنة ٤٠٠ للميلاد والتيارات السياسية فى تلك الفترة وصولاً إلى الفتح الإسلامى خاصة بعد سنة ٤٥١ للميلاد .

ب – مؤثرات باويط وسقارة :

لقد جرى التعامل مع السؤال الخاص بموضوع اللوحة إلى حدٍ ما ، بحيث نستطيع القول بأن الأفكار المسيحية المتعلقة بلوحات الفريسكو فى باويط وسقارة تعكس فن رسم الأيقونات فى بقية أجزاء الإمبراطورية البيزنطية ، بالرغم من أن ذلك لا يستدعى بالضرورة بيان التبعية الفنية لمصدر معين ، وهناك القليل من اللوحات الجدارية فى أماكن أخرى للإنتاج الفنى مثل أعمال الموزايكو ، والنحت ، والنسيج ... إلخ وقد ذكرنا أن هناك بعض الدلائل التى تشير إلى أن الفنانين المسئولين عن لوحات باويط على وجه الخصوص لم ينقلوا الأشكال الفنية الموجودة فى أماكن أخرى بأساليب التبعية ولكنهم مارسوا درجة معينة من الاستقلالية ، ويظهر لنا ذلك ليس فقط فى ظهور أفكار مثل عذاب الخطاة فى جهنم ، وداود كحامل للكأس بل أيضًا فى تكوينات لوحات الفريسكو التى فى المحراب التى بها مشابهات واضحة مع النماذج الموجودة فى أجزاء البلدان المسيحية الأخرى فى نفس الوقت الذى تختلف فيه فى كثير من التفاصيل ذات الأهمية ، والأكثر من ذلك أن هذه الروح الاستقلالية تعتمد على غياب أية مراجع فنية عن عملية صلب السيد المسيح حسب معتقدات مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح المطبق فى مصر . (٦٦)

وقد تكررت العديد من الأفكار الكتابية التى وجدت بهاتين البقعتين فى كافة أرجاء العالم المسيحى ، ولكن فكرة ارتباط ذلك بجهة مركزية وجهت الفنانين نحو الوحدة الفنية، لا تدخل فى حسابها حالة التمزق والفوضى التى عانت منها اللوحات البيزنطية معظم هذه الفترة ، أما استخدام أفكار العهد القديم فهو محدود بالرغم من بعض الاستثناءات الملحوظة مثل اللوحات التى تمثل داود فى باويط ، ونحن نتفهَّم معنى الانتقال من العهد القديم إلى العهد الجديد وهو انتقال ينطبق على الفن المسيحى فى كل مكان بالرغم من استمرار بعض الأفكار على مدار هذه الفترة (٦٧) وهنا نجد أن التأثير اليهودى يتناقص وقد حدث ذلك فى مصر بسبب تزايد العداء بين اليهود والفئات الأخرى فى المجتمع . (٦٨)

أما التأثير الهلنستى فما زال موجودًا فى شكل الموضوعات الرمزية مثل الأخلاقيات وتجسيد الكنيسة المقدسة ، والمنظر الوثنى الوحيد الموجود فى باويط ،

أما العناصر الرئيسية ذات الطبيعة النباتية أو الهندسية فإنها مشتقة من نفس المصدر بالرغم من أن استخدامات مثل هذه العناصر لأغراض الزخرفة ليست لها حدود زمنية أو جغرافية ، ومن المؤكد أن أنماط باويط وسقارة قد نقلت عن نماذج أصلية من الموزايكو فى إنطاكية تنتمى إلى طراز قريب من اللوحات المصرية [٦٩] بالرغم من أن لدينا أدلة أخرى من الإسكندرية من المحتمل أن تكشف عن نفسها كمصدر فعلى .

وهناك أيضًا التأثير الفارسى أو الساسانى الذى نراه فى مناظر الصيد خاصة الموجودة فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٧ فى باويط ، فقد وجدت مناظر مشابهة لها فى لوحات الموزايكو فى إنطاكية [٧٠] التى تحمل الخصائص الساسانية [٧١] وكان ارتباط مصر ببلاد فارس فى خلال هذه الفترة مستمراً مع أنه يثير الاكتئاب إلى حد ما ، فقد تعرضت مصر لهجمات الفرس فى نهاية القرن الخامس وأيضًا فى سنة ٥٨٣ ، وتلا ذلك الغزو الذى حدث سنة ٦١٩ ميلادية [٧٢] ولذلك فإننا لا نندهش عندما نجد بعض الدلائل الفنية التى تشير إلى ذلك ، وهناك أيضًا إمكانية أن يكون هذا التأثير قد حدث على الأقل من خلال إنطاكية ذاتها التى كانت مصر على صلة حميمة بها أثناء الاضطرابات المذهبية . [٧٣]

ولذلك نستطيع القول من وجهة نظر موضوعية أن لوحات باويط وسقارة تكشف عن استقلالية أكثر مما تعبر عنه أحياناً ، وإذا ابتعدنا عن هذه الموضوعات التى يبدو أنها خاصة بفن الأيقونات المصرى فإننا سنجد دلائل على أن الفنان المصرى قد طوّع هذه الأفكار مع أفكاره الخاصة وهو هدف مصرى بحت ، ويمكن ملاحظة المؤثرات الخارجية فى العناصر الرئيسية الزخرفية والهندسية التى قد تكون صدى لتقليد هلنستى أقدم ، ولكن يبدو أنها تكشف كذلك عن ظهور طراز شرقى فى طريقة النمو[٧٤].

وربما كان هذا الطراز يعود فى أصوله إلى بلاد فارس ، أما دور الإسكندرية كالعادة فهو مجرد تخمين ، ونستطيع القول بأن مجرد وجود الأفكار التى تعبر عن حكايات العهد الجديد لا يدل على وجود مؤثرات من مصادر معينة ، إن الاستقلالية المصرية واضحة فى اللوحات ذات المعنى العميق حيث تظهر الاختلافات ، حيث نرى أهمية الاستقلال القومى وحيث جرى التعبير عن التقاليد الموحدة أو العنصر المذهبى ، أما الأساليب المستعارة فقد اقتصرت على الأشياء غير الضرورية .

وعموماً فإن الفحص الدقيق للوحات الفنية فى باويط وسقارة يكشف عن القليل الذى قد يساعد فى تحديد القوى التى عملت فى إنتاجها ، أما بخصوص الملابس فإن عباءات العائلة المقدسة لا تتضمن شيئًا غريبًا عن الأداء المصرى . وهى مماثلة لنماذج لا تحصى من بقية أنحاء العالم المسيحى [٧٥] ويظهر السيد المسيح فى هذه اللوحات مرتديًا ثوبًا فضفاضًا يشد بحزام ، عباءة [٧٦] بينما تظهر العذراء دائمًا فى نفس الرداء الطويل الذى تغطيه عباءة خارجية يتصل بها غطاء للرأس [٧٧] وفى الحالتين فإن التقليد واضح ومن السهل تفسيره بأنه لا يدل على وجود نماذج مسيحية أصلية . [٧٨]

أما الزى الذى يرتديه الرسل فى اللوحات المصرية فإنه ثابت أى أنه يتكون من ثوب فضفاض يشد بحزام ، وعباءة حول الكتفين مع استرخاء الوسط بميل على الساق الأيمن مع ارتداء الصندل ومرة أخرى نجد ذلك يتفق أساسياً مع الأسلوب العام (يدل على ذلك النموذج الوارد فى النسخة السريانية من الإنجيل) [٧٩] وتكشف طريقة ارتداء العباءة أحياناً عن بعض الاختلافات ولكنها ذات أهمية .

ويتوقع الدارس أن يجد تقليداً أكثر اختلافًا فى ملابس الشخصيات الرهبانية ولكن بلا طائل فلا نجد شيئًا يمكن اعتباره مصريًا مميزًا ، ومن المؤكد أن الملابس الرهبانية لا تتمشى مع العادة التى وردت تفاصيلها فى مبادئ القديس باخوميوس [٨٠] ولكن نفس الثوب الفضفاض والعباءة والصندل يتكرر ظهورها مرات ومرات ويظهر الاختلاف الوحيد فى الطريقة التى يتم بها ارتداء العباءة ففى غالبية الأحوال نجد أنها تغطى الصدر والذراعين تمامًا وتتدلى من على الظهر وقليلاً ما يتم ارتداؤها بهذه الطريقة فى غير ذلك من الأماكن ، والدليل على ذلك هو أننا نتعامل مع طراز من الملابس شائع فى مناظر الشهداء أو الشخصيات الرهبانية المعروفة ، ومن الواضح أن الاختلافات التى تحدث لها بعض الأهمية فربما كانت تعبيراً عن موقع أو وظيفة الشخص داخل المجتمع .

وبعض اللوحات الأخرى تتميز بخصائص فى الملابس لابد من ذكرها ، إن مجموعة داود فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ فى باويط تتضمن منظرين يظهر فيهما ارتداء العدة الحربية (مرة فيما يخص داود، ومرة أخرى فيما يخص جوليات) وكلا المنظرين يتكون من درع معدنى فوق رداء قصير ، بينما يرتدى جوليات أيضًا عباءة ، وخوذة وحذاء برقبة ، وتلك الملابس لا تختلف فى أى شئ عن العدة الحربية

البيزنطية[٨١] التى حفظت على مدى سنوات طويلة تقاليد الملابس العسكرية الرومانية ، ولا يمس الشك إلا خوذة جوليات التى لا تتمشى تماماً مع الطراز البيزنطى حسب ما ذكره كليدات وهناك مقارنة أكثر دقة نجدها فى لوحة أوردها كيرش تمثل محاربين من الفرسان [٨٢] ويعود تاريخ هذه اللوحات إلى القرن الأول أو الثانى الميلادى .

ونستطيع التعرف إلى اثنين من الأنبياء الذين تظهر صورهم فى الكنيسة الصغرى رقم ٧ فى باويط وهما (دانيال وحزقيال) عن طريق الملابس التى يرتدونها ، ولسوء الحظ فإن الرسم يبين رأس أحدهما فقط ولذلك فإننا نعتمد على ما أورده كليدات والذى يطلق فيه اسم الملابس التى تشبه المنجل **Scythian dress** وهناك مقارنة دقيقة توجد فى صورة صغيرة مرسومة على مخطوط محفوظ بالفاتيكان يظهر فيه دانيال النبى وحوله أسدان مع سلسلة من الفرسان الذين فى أسفل الصورة [٨٣] وفيها يرتدى ملابس تماثل تلك التى وصفها كليدات حيث نجد أن الرأس هو نفس الغطاء الذى أورده كليدات ، ويعود تاريخ هذا المخطوط إلى القرن السابع بالرغم من أن المخطوط الأصلى وهو إسكندرى من عصر جوستنيان الأول [٨٤] فنجد أن الأشخاص الذين يظهرون فى هذا المخطوط يكشفون بوضوح عن المؤثرات الفارسية كما تتضح من المقارنة مع النسيج الفارسى الذى ينتمى إلى نفس الفترة ، وقد اشتمل هذا المخطوط كذلك على صور للأنبياء ، أما عن حقيقة أنه يعود إلى أصل إسكندرى فإنها تجعلنا نتعجب مما إذا كانت نسخة باويط عن الأنبياء قد أوحت بعمل نسخة من هذا المخطوط .

ويكشف نفس هذا التأثير الساسانى عن نفسه فى ملابس القديسين المحاربين سيسنيوس وفويبامون (الكنيسة الصغرى رقم ١٧) والصياد فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٧ ، ومن الواضح أن الدور الذى لعبته الحضارة الساسانية فى التاريخ السياسى والعسكرى والثقافى لهذه الفترة كان كبيراً . [٨٥]

وبصرف النظر عن المادة التى استخدمت لمجرد الزخرفة فإننا نلاحظ أن الفنانين المصريين اهتموا بعمل كل شئ فى اللوحة فيما عدا بيان الخلفية ، ونادراً ما نجد أية دلائل على البيئة المعمارية اللهم إلا فى القليل من لوحات باويط ، وقد وجدنا دليلين منهما فى منظر شاول ومنظر داود فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ ، ففى إحدى الحالات نجد أن الخلفية قد شغلت بما يبدو أنه قاعدة يرتكز سقفها إلى صفين من الأعمدة ،

بينما نجد لدينا فى حالة أخرى واجهة تعلوها البواكى ، وتظهر خلفية أخرى تعلوها البواكى فى منظر الملك داود والثلاث فتية فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٤ .

وتحول الطريقة الأولية التى نفذت بها العمارة دون أية تفاصيل ذات معنى ، ولكن مثل هذه الواجهات تظهر عادة فى الفن الإمبراطورى (٨٦) ، والذى يعبر فى الغالب عن قصر الإمبراطور ، ونستطيع القول بأن الفنانين المصريين لم يحتاجوا للنظر خارج الإسكندرية بحثاً عن النماذج الأصلية .

ويوجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ رواق ذو حلية مثلثة فى أعلى البناء ، وقد علقت فى المدخل ستارة ذات عقد ، وهناك أيضًا سلم مدرج يؤدى إلى المدخل ، وهذا المدخل والستارة التى علقت فيه من المعالم الشائعة فى فن العالم البيزنطى وأفضل مثال على ذلك نراه فى لوحات الموزايكو التى من سان أبو للنير نوفو فى رافنا ، ضمن المناظر التى تمثل قصر ثيودور (٨٧) والتى تعود إلى عصر جوستنيان (٨٨) وهناك الكثير من الأمثلة الأخرى حيث نجد واحداً منها فى النسخة السريانية من الإنجيل (٨٩) ويثير هذا النموذج مرة أخرى الاعتقاد بأن المخطوطات المصورة تعتبر فى ذلك العصر واحدة من الوسائل الرئيسية لنقل الأساليب والبواعث الفنية . (٩٠)

ومن جهة أخرى فإن الأثاث الذى يظهر فى اللوحات الفنية فى حدود الضروريات ، إن العرش الذى يجلس عليه السيد المسيح (وأحياناً العذراء) فى اللوحات التى فى المحراب من طراز شائع ليس فقط فى الفن المسيحى بل أيضًا فى الفن الوثنى، ويصل فى بعض الأحيان إلى مجرد كرسى بدون مسند للظهر أو موطئ للقدم أو وسادة ، وإن كان فى معظم الحالات العادية يزود بظهر وذراعين ووسادة وموطئ للقدم مع زخرفة العرش وموطئ القدم بالمجوهرات ، ونشك قليلاً فى أن تكون مناظر الأباطرة المتوجين على عروشهم قد استخدمت كنماذج أصلية للفنانين المسيحيين ، وربما جاء النموذج فى شكل قطع من العملة أو حتى الميداليات ، حيث نجد الإمبراطور المتوج مرسوماً عليها بشكل ثابت . (٩١)

وتتنوع الأشياء التى يمسك بها مختلف الأشخاص فهناك الكتب أو الدرج التى من المعتاد استخدامهما فى صور الرسل وهى تتمشى مع الممارسة المنتشرة فى فن الأيقونات (٩٢) لأن العديد من الشخصيات الرهبانية تحمل أشياء تتصل بنوعية النشاط الذى تمارسه ، بينما تحمل شخصيات أخرى سعف النخيل الذى تتميز به صور الشهداء

فى أيديها ،والحقيقة أن ذلك لا يعنى دومًا أن حامل السعف قد مات شهيداً ، ولكنه يعنى التفوق فى خدمة الرب حتى الموت [٩٣] وقد شاع استخدامهما بهذا المفهوم .

ونشاهد فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ صور الملائكة وهى تحمل صندوقًا صغيراً لحفظ النفائس والمجمرة (الشورية) توقيراً للطفل يسوع الذى تحمله العذراء مريم داخل ميدالية ، ويعود مصدر هذه الفكرة إلى فن الأيقونات الإمبراطورية حيث كانت الصورة النصفية للإمبراطور توضع فى مكان الصورة النصفية للسيد المسيح . [٩٤]

أما أكاليل النصر أو الشهادة التى تحملها الملائكة فى أوضاع الطيران كما هو ظاهر فى اللوحة التى تمثل القديس فويبامون فإنها تنحدر مباشرة عن التقاليد الفنية الإمبراطورية حيث يستخدم التاج للتعبير عن نفس فكرة النصر [٩٥] ونجد نموذجاً لذلك فى معبد زيوس فى دورا يوروبوس [٩٦] ويعود الإكليل الذى تحمله الملائكة فى بعض اللوحات الموجودة فى المحراب إلى نفس هذا الأصل(كنيسة سان أبو لينير نوفو).[٩٧]

ونلاحظ استمرار التقليد المصرى القديم فى لوحة مسح داود بالزيت المقدّس الموجودة فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ فى باويط ، حيث يمسك النبى صموئيل صولجاناً أو عصا القيادة فى يده ، ومن الواضح أيضًا أن وظيفتها التقليدية ذات القدرة المعجزية تمثل ظاهرة مصرية بحتة [٩٨] ومن المؤكد أن منظر الصولجان فى الفن المسيحى المبكر يعود بلا شك إلى مصر ، ولكنه موجود أيضًا فى أماكن أخرى فى المناظر التى تمثل السيد المسيح أو موسى (إقامة لعازر من بين الأموات)[٩٩] ولذلك فإننا نشك فى اقتصار اللوحات المصرية فقط على هذا التعبير ، فمن الواضح أن الخصائص المعجزية للصولجان كانت محل تقدير فى أماكن أخرى[*].

وتشتمل اللوحات التى تمثل عماد السيد المسيح (فى الكنيستين الصغيرتين رقم ١٧ ، ٣٠) على اثنتين من التفصيلات ذات الأهمية ، ففى إحدى اللوحتين (بالكنيسة الصغرى رقم ١٧) يظهر السيد المسيح ملتحيًا بالرغم من أن ملامحه شابة ، وهذا الكشل غير عادى حيث جرت العادة على تصويره فى شكل شاب غير ملتحٍ ،

(*) إن إمساك الأباطرة والملوك وأيضًا السيد المسيح ملك الملوك بالصولجان خاصة فى اللوحات التى تمثل الجلوس على العرش يمثل رمزًا للسلطة والقدرة وليس دليلاً على القدرات السحرية التى ذكرها المؤلف هنا وقد استخدمت كلمة الخصائص المعجزية بدلاً من السحرية التى استخدمها المؤلف – (المترجم) .

وبصرف النظر عن لوحات باويط فإننا نجد استثناءات لهذه القاعدة فى المعمودية الأرثوذكسية فى رافنا (١٠٠) والمعمودية الأخرى فى (الكنيسة الصغرى رقم ٣٠)(١٠١) حيث نجد فى هاتين اللوحتين المصريتين أن يوحنا المعمدان يقف كالعادة إلى اليسار لكنه فى إحدى اللوحتين (الكنيسة الصغرى رقم ٣٠) يتخذ الوضع المعتاد الذى يسند فيه قدمه اليسرى فوق صخرة بينما نجد فى الصورة الأخرى (بالكنيسة رقم ١٧) أن القدمين كليهما فوق أرضية مسطحة ، أما تكوين الصورة فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ فإنه يتفق مع التقليد المبكر من حيث أن يوحنا يضع يده على رأس السيد المسيح ، بينما نراه فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ يضعها على كتفه ، وتشتمل كلا اللوحتين اللتين فى باويط على ملائكة تحضر مع السيد المسيح ممسكة بالبشاكير بينما نجد فى نماذج أخرى تجسيداً لنهر الأردن لأداء هذه الوظيفة (١٠٢) ولم يظهر تقليد تمثيل النهر بشخص قبل القرن الخامس ، (١٠٣) فنراه فى لوحة باويط كشخص فى سن الشباب بينما جرت العادة على تصويره فى شكل شيخٍ ملتحٍ ،كما نجد أن الأشياء التى يمسك بها نهر الأردن فى باويط غير واضحة فى كلتا اللوحتين ، بينما نراه فى أماكن أخرى حاملاً قارورة ضخمة (١٠٤) وأحياناً قصبة كرمز للقداسة (١٠٥) ومن الجائز أن يكون المقصود فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ هو القارورة (لابد من ذكر أن تجسيد نهر الأردن له مثيل فى دورا –يوروبس حيث جرى رسم نهر الفرات بنفس هذا الأسلوب) (١٠٦) ويعطى الرسم الموجود فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ الانطباع بوجود تغيير ضمنى ، إن الوجه الملتحى للسيد المسيح الشاب يثير الدهشة ولابد أنه إضافة حديثة (١٠٧) ومن المحتمل أن يكون هذا التغيير فى حقيقته قد حدث تحت تأثير نموذج رابولا ، وأخيراً فإن التصوير النصفى لشخص السيد المسيح فيما يعتبر مخالفة للشكل التقليدى فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ متفرد بين اللوحات التى تمثل منظر العماد ، ومع هذا الاستثناء فإن الاختلافات مقبولة فى إطار فن الأيقونات .

ويوجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٧ لوحة تمثل ملاكًا فى أنفه علامة العنخ وحول عنقه ياقة تتدلى منها ثلاثة أقراص ، وكانت هذه الزخرفة شائعة فى الإسكندرية ولكنها لقيت إعجاباً أكثر ، وقد تتبعنا آثارها حتى تورفان (١٠٨) ولكن الأوضح لنا هو أن فنان باويط قد وجد ما يصبو إليه داخل أرض مصر .

التشكيل (الأسلوب الذى يتبع فى تنفيذ اللوحات) :

إن تشكيل لوحات باويط / سقارة يكشف عن عدد من الخصائص الثابتة ، فهناك فراغ مزعج حيث نجد ميلاً لتشكيل الزخرفة فى سلسلة من العلامات ، وهناك الولع بالتنسيق ، والتجاهل التام للمنظور ، ولكن إلى أى مدى نستطيع أن ننسب هذه الخصائص إلى مؤثرات جهة معينة ؟

الفراغ المزعج :

من ضمن الملامح العادية فى الفن المصرى القديم وهو بذلك يعد دليلاً على استمرار التقاليد القديمة ، أولاً لم يكن هذا الفراغ المزعج سمة خاصة للفن المصرى(١٠٩) كما يقال أحياناً (١١٠) وثانياً أنه بالرغم من سعى الفنان المصرى القديم إلى ملء الفراغات الموجودة فإنه أدى ذلك باستخدام أشكال تتصل بالفكرة الأساسية ، وقد سار الفنانون الأقباط على نفس النسق حيث مالوا لاستخدام العناصر التى تضيف شيئاً إلى الموضوع ، ويصدق ذلك حتى فى أكثر لوحات الموزايكو ازدحاماً . وقد تحول الفنانون فى باويط وسقارة إلى العناصر المنفصلة تماماً عن بقية التشكيل ، ولذلك فإننا نجد فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ على سبيل المثال أن صفوف القديسين تصحبها الغزلان والدببة .. إلخ كما نجد فى العديد من الكنائس الصغرى أن الفروع النباتية تفصل الأشكال الرهبانية بينما تتعلق فى الهواء الأزهار الشاردة . ولذلك فإن لوحات الفريسكو المصرية تتضمن قدراً معيناً من الاستقلالية ليس فقط عن الأنماط المعاصرة فى مناطق أخرى بل أيضاً النمط الفقير القديم ولا يقودنا ذلك للقول بأنها متشابهة فى هذا الصدد ، فعلى سبيل المثال نجد أن اللوحات الموجودة فى كيرش من القرنين الأول والثانى الميلاديين قد روعيت فيها نفس العادة (١١١) كما أن مجالات الفن الأخرى مثل النحت والنسيج .. إلخ كانت تستخدم نفس الأسلوب .

وهذا الأسلوب واضح فى الفن بالغريزة أكثر منه عن طريق الإجبار بسبب قوى خارجية ، وبنفس الطريقة نجد أن التناسق أسلوب فنى لا يقتصر على مكان واحد أو فترة واحدة وأمامنا الفن المصرى القديم كدليل على صدق هذا الكلام ، وإن كان واضحاً فى ثقافات أخرى ، مثل الثقافة الإتروسكية (*) وكذلك الفن البيزنطى المعاصر ،

(*) إتروريا دولة قديمة كانت قائمة فى وسط إيطاليا الغربى – (المترجم) .

وفى سوريا (لوحات الموزايكو فى إنطاكية) والقسطنطينية (رافنا) (١١٢) وتظهر مميزات هذا الأسلوب ليس فقط بسبب سهولة تطبيقه فى الأعمال المعمارية بل أيضًا بسبب الطريقة التى يجتذب بها أنظار المشاهد إلى النقطة المركزية التى تكون فى الغالب مشغولة بأكثر العناصر أهمية .

والحقيقة أن هذه هى الطريقة الفعلية التى يتم بها التأكيد على أهمية أحد الأشكال أفضل من أسلوب مقياس الرسم المصرى القديم ويمتد هذا الطموح إلى التوازن إلى أساليب الزخرفة الخالصة حيث يجد الدارس رسماً من أوراق النباتات وهو يبرز على كلا جانبى إحدى الفازات ، أو تكوينات من الحيوانات أو الطيور وهى تواجه إحداها الأخرى عبر فازة أو علبة صغيرة للمجوهرات ، ونلاحظ شيوع استخدام الطاووس فى هذه الطريقة وبالرغم من أنها كانت تحدث كثيراً فى الفن السابق للعصر المسيحى (١١٣) إلا أن هذا الأسلوب لم يستخدم على نطاق واسع حتى القرون الأولى للميلاد ، وتعطينا لوحات الموزايكو فى إنطاكية نماذج جيدة لهذا الاستخدام (١١٤) كما أن هناك نماذج أخرى فى رافنا ، (١١٥) ونابولى (١١٦) وحتى فى أحد المعابد اليهودية فى تونس (أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس) (١١٧) ومن السهل ذكر نماذج أخرى كثيرة ، ولابد أن هذا النموذج المحدد للتكوين المتوازن قد اشتق من لوحات الموزايكو بالإسكندرية وأن هذا الاستنتاج موضوعى بحت ، ولا يؤثر فى الحجة القائلة بأن مبدأ التناسق هو تعبير فنى تلقائى ليست له دلالة خاصة .

وقد يحدث فيما بعد استعراض للطبيعة غير المجدية بالنسبة لأية محاولة لتحديد مصدر محدد بالنظر إلى التكوين وذلك عند التعامل مع السؤال الخاص بالزخارف الإضافية ، وربما كان هذا دليلاً يشير إلى العودة لممارسات الفن المصرى القديم ،(١١٨) ولكن الحقيقة الناصعة وهى أن كلا الطرازين أ ، ب يستخدمان نفس الأسلوب ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن (أ) يصل إليه تأثير (ب) أو العكس ، وقد استخدم هذا الأسلوب أيضًا فى دورا (١١٩) وأيضًا فى روما (١٢٠) ، وتريس (١٢١) ولا يعنى ذلك افتراض أن أياً من هذه الممارسات كلها كان لها تأثير على الفنان المصرى أكثر من الفن القديم ، إنها تصور لنا فقط ما يفيد بأن أحد الأساليب الزخرفية المعينة قد استخدم فى أماكن متعددة فى فترات زمنية مختلفة ومن المؤكد أن أفضل شرح لذلك

نجده فى حقيقة أن قسماً كبيراً من مساحة الحائط المقسم إلى أجزاء أو مناطق هو أحد الأساليب الناجحة لتطويع هذه المنطقة لرغبة الفنان ، ولذلك فإننا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام طريقة فنية بديهية للتنفيذ تعلن عن نفسها فى أى وقت ولا تحتاج إلى أى دافع خارجى أو تقليد داخلى .

وعلينا الإقرار بأن تكوينات لوحات باويط ، وسقارة لا تكشف عن شئ لا يمكن تفسيره بأنه يبين استجابة الفنان الطبيعية للتحدى الذى يواجهه عن الطريقة التى يطوع بها الموضوع لمادة اللوحة التى يرسمها وأن نتحدث عن المؤثرات مع الأخذ فى الاعتبار ما يبدو زائفا بشكلٍ فطرى .

رسم الشخصيات :

إن أوضح خصائص لوحات الفريسكو فى باويط وسقارة هو الوضع الأمامى المتصلب للعديد من الأشخاص الذين يظهرون فى الرسومات ، والفصل الحاد بين كل شخص وآخر وتمدنا دورا يوروبوس بالصور التى رسمت للرب مع وجود الكهنة ومقدمى العطايا فى الوضع الأمامى (١٢٢) مع فكرة واحدة وهى أن الانحياز البيزنطى للوضع الأمامى مأخوذ عن الفن الفارسى القديم ، (١٢٣) ومن المؤكد وجود أوجه الشبه بين الاثنين وحتى القديس المحارب المصرى المألوف نجد أنه يُرسم فى الوضع الأمامى مع رسم حصانه من مسقط رأسى ، (المثال على ذلك القديس فويبامون) مما يتفق مع النموذج الذى وجدناه فى دورا (١٢٤) وقد اتبعت هذه الخاصية المأخوذة عن الفن الفارسى فى فن بالميرا خلال القرنين الثانى والثالث ، وتتلخص الفكرة القابلة للتصديق فى أن طراز لوحات الموزايكو التى من رافنا تقليد للوحات دورا الوثنية ، أو النماذج المشابهة الخربة الموجودة فى أماكن مختلفة فى محيط منطقة فارس وبالميرا(١٢٥) ولذلك فإن لدينا مبرراً للقول بأن لوحات باويط / سقارة ليست إلا صدى لهذه اللوحات الأكثر قدماً ، التى تنتمى إلى التراث الشرقى ومن المؤكد أننا لا نوافق على أن الوضع الأمامى من ابتكار الفن البيزنطى .

ونلاحظ أن الفصل واضح فى هذه الصفوف من الأشكال التى تتخذ الوضع الأمامى فى هاتين المنطقتين الأثريتين المصريتين أكثر منه فى الصور أو لوحات

الموزايكو الموجودة فى أماكن أخرى ولكننا نجد أن صور الأشخاص المرسومة فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ والحجرة رقم ٦ فى باويط متداخلة إلى حدٍ ما وأن السيقان اليسرى واليمنى للأشخاص المتجاورين تتقاطع ، كما هو الحال فى لوحة الموزايكو الموجودة بالخورس فى كنيسة سان فيتال [١٢٦] بالرغم من وجود قدر من الاختلاف فى درجة الاتصال ووضع الأقدام بينما نجد فى باويط انتظامًا شديداً ، وهناك فى معبد البعل القديم فى دورا -يوروبوس نماذج أصلية محتملة كما هو الحال فى المعبد الأخير [١٢٧] ويرتبط الوضع الأمامى إلى حدٍ ما بالاتجاه نحو الداخل إذا كان الفراغ المتاح للفنان محدود المساحة كما هو الحال فى الحنيات الصغرى فى باويط وسقارة، ولكن الفنانين المصريين وهم يطبقون هذا الأسلوب قد فعلوا ذلك بشكل حاد ومتناسق أفضل من كافة النماذج الأصلية الأخرى .

أما تصوير السيد المسيح فى لوحات الفريسكو بالمحراب فليست على نمط واحد فهى تظهره إما بدون لحية أو ملتحيًا وهذا الاختلاف شائع فى الفن المسيحى المبكر[١٢٨] وإن كنا نجد صور السيد المسيح باللحية نادرة فى القرون الثلاثة الأولى ولكن ابتداء من القرن الرابع فصاعداً صار الطرازان كلاهما شائعين ، حيث نرى فى سان أبو ليبنار على سبيل المثال ثلاثة مناظر للسيد المسيح ملتحيًا ومنظرين بدون لحية وربما كان الطراز الثانى يعود إلى أصل شرقى [١٢٩] ومن المحتمل أن استخدام الاثنين معًا يمثل انعكاساً لانبثاق الطراز الشرقى مندمجًا مع التقليد الهلنستى الأقدم ومتغلباً عليه ويجدر بنا أن نذكر أن اللحية التى تميز صورة السيد المسيح فى اللوحات المصرية قد تكون كبيرة وكثيفة أو قصيرة ومحددة الطرف.

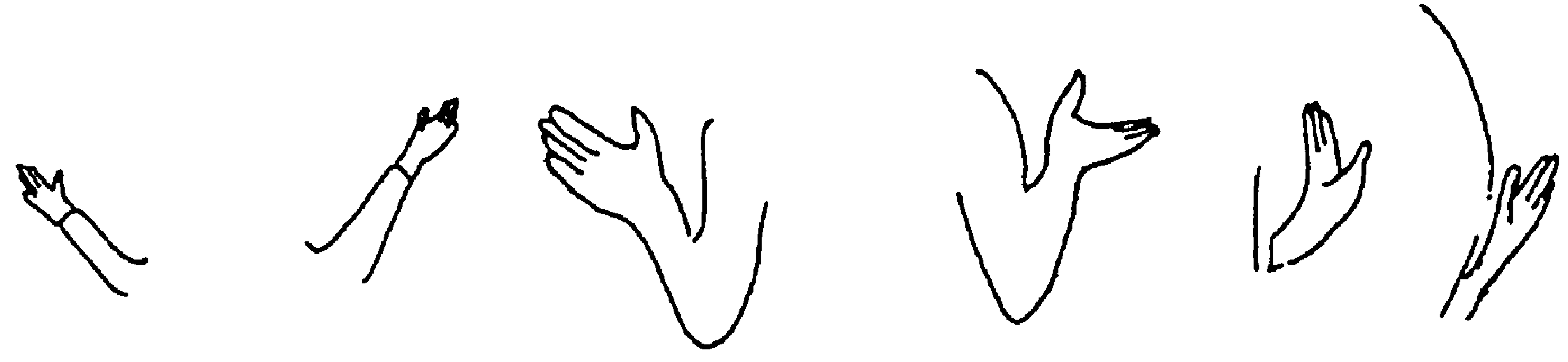
ويمكن تفسير غياب أى قاعدة فنية محددة فى رسم السيد المسيح فى تلك الفترة بطريقتين أخريين ، الأولى أن تنسيق شعره مختلف بشكل ملحوظ ونجد أن النماذج المصرية تندرج تحت نوعين فالشعر إما أن ينسق فيشكل حزمتين كثيفتين فوق الأذنين (المثال فى الكنيسة رقم ١٧) أو أنه ينسدل فى جدائل متموجة طويلة فوق الكتفين ، (الحجرة رقم ٢٠) وتبين دراسة الأيقونات المسيحية فى تلك الفترة أن الفنان كان يفضل أحد الطرازين بصفة شخصية [١٣٠] ، والثانية هى أن إيماءة البركة تتخذ أحد شكلين إما الشكل الإغريقى الذى يلمس فيه الإبهام قمة الإصبع البنصر مع بسط بقية الأصابع أو الشكل اللاتينى حيث يوضع الإصبعان الوسطى والسبابة مقابل الإبهام مع

بسط بقية الأصابع ، ونجد نماذجاً لكلا الشكلين فى باويط وإن كان الشكل اللاتينى أكثر استخداماً . أما فى سقارة فإننا نجد أن جميع النماذج الصالحة للدراسة قد استخدم فيها الشكل الإغريقى (١٣١) (بقية المناظر الموجودة فى سائر أنحاء مصر تبدو فى وضع منح البركة. والحقيقة هى أنها تستخدم نفس إيماءة الكلام أو التنبؤ) (١٣٢) .

وقد استخدمت الهالات ذات الصلبان بشكل ثابت فى لوحات باويط وسقارة التى تمثل السيد المسيح كما كانت شائعة فى الأماكن الأخرى خلال تلك الفترة ، وليست للهالة علاقة بمفهوم القداسة فقد استخدمت فى العصور المسيحية المبكرة بشكل جزافى لتمييز الأشخاص البارزين ، أما استخدام فنانى الأيقونات المسيحية لها فقد كان محدوداً فى البداية ولكن مع حلول القرن السادس استخدمت مصاحبة للقديسين والملائكة .. إلخ بالإضافة إلى العائلة المقدسة . (١٣٣)

أما تصوير العذراء مريم فإنه يتبع أشكالاً متفقًا عليها بوجهٍ عام فهى تحمل الطفل يسوع على ركبتيها أحياناً داخل نقش مستدير (ميدالية) ، واللوحات التى تمثلها فى باويط وسقارة مختلفة الاستدارة ولم يكن ذلك موجوداً فى الفن المسيحى المبكر (١٣٤) أو حتى فى الكنائس التى توجد بها لوحة سانتا ماريا ماجيورى أو سانتا ماريا أنتيكو (تعود إلى القرنين الخامس والسادس) حيث نجدها مرسومة بدون الهالة النورانية (١٣٥) والواضح لنا من ذلك ومن غير ذلك أنه لم يكن هناك تقليد معين يحدد رسم العذراء حتى ذلك التاريخ ، وكانت ترسم أحياناً فى صورة فردية وهو موقف كان يحدث غالباً فى كلا الموقعين أو فى باويط وسقارة ولم يكن خاصًا بالفن المسيحى ولكنه كان واسع الانتشار فى العالم القديم (١٣٦) ونجد نماذج له فى المجتمع الوثنى فى مصر فى القرون الأولى للميلاد فى اللوحات الجنائزية فى كوم أبو بيلو (١٣٧) حيث نجد أن سواعد الذراعين مرفوعة رأسياً بينما هى فى باويط وسقارة تتخذ مجموعة من الأوضاع كما هو موضح فيما يلى :

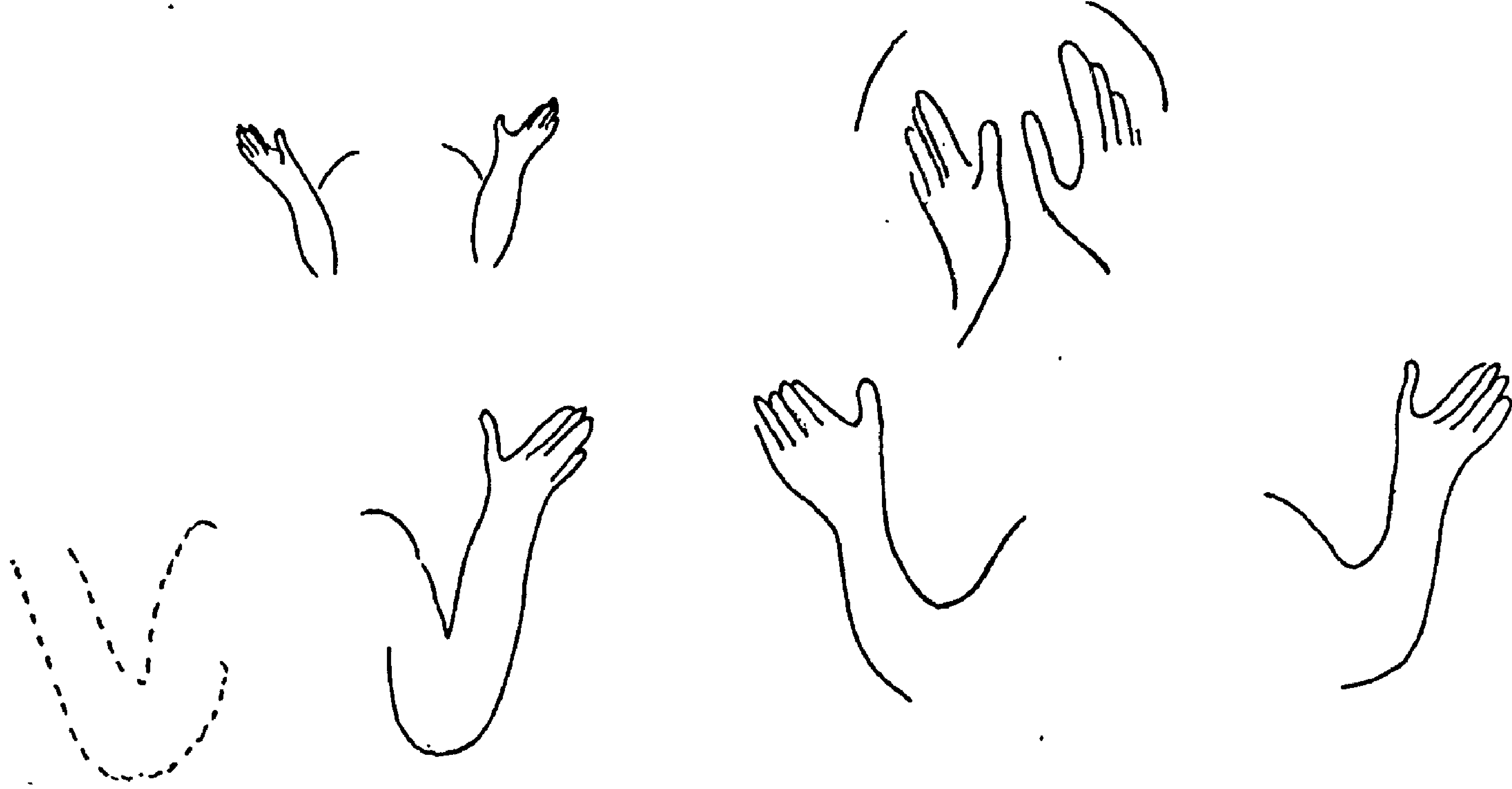




باويط ١٤٧

صورة السواعد في باويط

سقارة



صورة السواعد فى سقارة

إن التصوير المتعدد الأوضاع لروح الشخص فى العالم القديم دليل على موقف عالمى يسلم به المؤمنون عفوياً ، سواء كانوا وثنين أو مسيحيين فى الصلاة أو العبادة ، وإن محاولة تتبع الأصل عن طريق ربط الصورة بشكل الروح القديم (كا) غير مقنع[١٣٨] إن تعدد الاختلافات التى حدثت تعكس مفاضلة شخصية وليست قومية .

ويتوقَّع الدارس استرخاء مظهر الصلابة الذى يصحب الوضع الأمامى عند تصوير منظر قصصى ويصدق ذلك على سلسلة اللوحات التى تمثل داود بالرغم من أن الحركة قد رسمت بطريقة لا تعبر عن أى انفعال ، والتطابق الذى تتميز به هذه المناظر لا يسمح بمعرفة ما إذا كان هناك نموذج جرى استخدامه أم الطراز مصرى بشكل خاص ، وهناك منظر قصصى آخر وهو أن رسم ذبيحة إسحاق فى سقارة لا يماثل تكوين نفس المنظر فى المخطوط البيزنطى الذى سبق الحديث عنه [١٣٩] فالمنظر فى المخطوط [١٤٠] يبين توقف الحركة فى وضع إبراهيم بينما يتخذ إسحاق موقف الاستسلام ، أما لوحة الفريسكو فى سقارة فإنها من جهة أخرى تلتزم بأسلوب تصوير الشخصيات فى الوضع الأمامى المتجمد وعلينا أن نحكم على اللوحة من حيث أصالتها أو مطابقتها للأصل [١٤١] وقد واجه فنان أكثر حداثة مشكلة تصحيح وضع ساق إبراهيم اليمنى بحيث تتمشى مع هذا الأسلوب التصويرى (هناك تشابه شديد بين نسخة المخطوط وتلك النسخة الأخرى الموجودة فى دير الأنبا أنطونيوس) [١٤٢] ومن أقرب الطرازات إلى لوحة سقارة بالرغم من أن بها اختلافات معينة اللوحة التى فى البجوات [١٤٣] لأنها استخدمت نفس الوضع الأمامى .

ويختلف أسلوب تصوير الأشخاص خاصة فى الأوضاع الأمامية ، ففى بعض الأحيان يتخذ الرأس هيئة ثمرة الكمثرى المستطيلة (الكنيسة الصغرى رقم ٣) ، أو شبه بيضاوى ، أو غير ذلك فنجد أن جانبى الوجه والرأس مستقيمين كما هو الحال فى الكنيسة الصغرى رقم ١٤ ، ونجد أن الرأس أحياناً مثلثة الشكل مع تطبيق شكل الزاوية الحادة نحو الذقن ، بينما نجد أن الوجه يتخذ فى بعض الأحيان شكل دائرة كاملة (اللوحة التى تمثل القديس فويبامون) ، أما الطراز المتميز والشائع فى رسم الشخصيات الرهبانية فإنه يتميز بالذقن المربعة والتى يتساوى عرضها تقريباً مع أعلى الرأس والخدين الغائرين (الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ ، والصغرى رقم ٣٢) وهذه المحاولة الواضحة لرسم الخاصية البدنية المعبرة عن الزهد نشاهد التعبير عنها بنجاح فى الصورة النصفية التى تمثل القديس إرميا فى سقارة . [١٤٤]

والعيون واسعة وبيضاوية الشكل بوجه عام وفى بعض الأحيان تعطى الانطباع بأنها عميقة عن طريق الظلال الأولية حول وأسفل العينين (القلاية رقم أ بسقارة) وهى أيضا مستديرة أحياناً (الكنيستين الصغريين رقم ٣٢ ، ٢٨) بينما نجدها شديدة الضيق أكثر من العادة فى مناظر أخرى (الكنيسة الصغرى رقم ٢٨) ونجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ نموذجًا من الفن المصرى القديم مازال حيًا حيث رُسم جوليات برأس من المنظر الجانبى وعينين تغطيان الوجه بكامله [١٤٥] أما الحاجبان فإنهما قد يرسمان فى شكل خط مستطيل يعرض الوجه على شكل قوس خفيف فوق العينين أو قوس أكثر جرأة بعرض الوجه كله ممثلاً فى خط مزدوج فوق كل عين ، كما يرسمان أيضًا فى شكل خط منحرف سميك بقرب ركنى كل عين ، ويرسم الأنف كذلك فى أوضاع مختلفة ففى بعض الأحيان ترسم فتحتا الأنف فقط وأحيانًا أخرى يرسم بطريقة أولية على شكل نصف دائرة صغيرة وأحيانًا نجد خطًا واحداً يمثل الأنف مع توصيل الفتحتين بأسفله أو الجمع بين جانبى الأنف والفتحتين ، وقد يرسم جانبا الأنف فى شكل خطين أو يعبر عنهما بمجرد الظلال، وأحيانًا عندما يرسم الوجه فى غير الوضع الكامل نجد محاولة أكثر جرأة لرسم الشكل الحقيقى للأنف (وجه الملاك الذى فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧) .

أما الفم فإنه يُرسم فى شكل خط مستقيم بسيط وفى معظم الأحوال يرسم صغيراً بشكل غير طبيعى (الكنيسة الصغرى رقم ١٧) وإذا حدث رسم لتكوين الشفتين فإنها تكون عادة مقصورة على نقطة حمراء صغيرة فى وسط الفم بالرغم من المجهود الذى يبذل أحياناً لإعطاء انطباع طبيعى [١٤٦] وفى بعض الأحيان يتميز الفم باستدارة خفيفة إلى أعلى عند الركنين بما يعطى الانطباع بوجود ابتسامة (الكنيسة الصغرى رقم ١٧) ولكن فى أغلب الحالات نرى أن ركنى الفم يتحولان بشدة إلى أسفل (الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ ، ورقم ١٨) وأفضل مثال على ذلك موجود فى أيقونة الأنبا أبرآم فى باويط [١٤٧] ويعطى الشارب المتدلى المرسوم فى عديد من الشخصيات هذا الانطباع ، وتبدو الطبيعة المبالغ فيها لرسم الشارب متفردة وليس لها مثيل فى أماكن أخرى ، وباستثناء الرسم الذى يمثل القديس أباكير الطبيب يمكن القول بأن الشارب يمثل محاولة من الفنان للتعبير عن الزهد أما الأذنان فتتخذان أشكالاً عديدة فعلى

سبيل المثال فى الكنيسة رقم ١٧ نجدهما كبيرتين ومدببتين وبارزتين بزاوية واضحة ، بينما يظهر لنا من نموذج آخر فى نفس الكنيسة (القديس فويبامون) أنهما مجرد نقطتين صغيرتين أعلى الرأس ، وأحياناً كما هو الحال فى لوحات الكنيسة رقم ١٨ يرسمان منخفضتين ، وفى مناظر أخرى تتجاوزان مكانهما المحدد إلى الاتجاه العكسى ، وبوجه عام فإن الجهد الذى يبذل فى رسمهما فى كافة المناظر بشكل حقيقى يظهرهما إما على شكل مكعبين كبيرين على جانبى الرأس أو ملحقين صغيرين بشكل غير محدد ، وإذا رسمت الأذنان بهذه الطريقة الأخيرة فإنهما تماثلان رسم القديس أباكير الموجود فى كنيسة سانتا ماريا أنتيكوا (روما) (١٤٨) ومن الممكن أن يكون هناك مصدر إسكندرى أصلى لصورة القديس أباكير (١٤٩) وهناك أيضًا درجة من التشابه نلحظها فى النماذج الموجودة فى رابولا (١٥٠) وكذلك أيضًا فى لوحات الموزايكو فى رافنا ولذلك فمن الواضح أن هناك فرصة لتحديد أصل هذه الخاصية المتعلقة بالأسلوب الفنى ، إن الشعر والذقن هما العنصران الوحيدان اللذان يميزان بين شخص وآخر فى اللوحات التى فى باويط وسقارة ، ونجد ذلك بوجهٍ خاص فى صفوف الرسل فى لوحات الفريسكو التى فى المحراب ، ويبين ذلك النموذج المأخوذ من الحجرة رقم ٦ بوضوح تام(١٥١) فنجد هنا اثنين من الرسل لهما نفس طراز الشعر واللحية ، ويصدق نفس الكلام على الكنيسة رقم ١٧ ، ونجد رسماً متميزاً فى القلاية رقم أ بسقارة لهذا الأسلوب فى التمييز ، حيث نجد أن الشخصيات الرهبانية الأربعة تتميز بنوعيات مختلفة من الشعر واللحية (١٥٢) ولولا هذه الخاصية المميزة لكان من الصعب التفرقة بين شخص وآخر نظراً لأن خصائص الوجه الأخرى متماثلة تقريباً ، وعلى أية حال فإننا نشاهد فى حالات أخرى سلسلة من الأشخاص لم تبذل أية محاولة للتمييز بين الواحد منهم والآخر (١٥٣) ولولا ذكر أسمائهم لكان من الصعب تمييز أشخاصهم ، وليست هذه خاصية مصرية فقط لأننا نشاهد تكرارها بدراسة بعض لوحات الموزايكو فى رافنا (١٥٤) ولوحات أخرى من سالونيكا (١٥٥) بالرغم من أن صور الرسل الموجودة فى المعمودية الأرثوذكسية فى رافنا تكشف عن جهد أكبر فى رسم الصور النصفية للأشخاص(١٥٦) .

وبصرف النظر عن الاستثناء الموجود فى سقارة بالنسبة لصورة القديس إرميا فإننا نستطيع القول بأن فنانى باويط / سقارة لم يهتموا بالتعبير عن الشخصيات

المتعلقة بموضوعاتهم ، أما عن الاستقلالية فإنها بقدر ظهورها فى كافة الأعمال الفنية تبرز نفسها فقط فى أشد الأساليب أولية وسطحية عن طريق الاختلافات فى الشعر واللحية وأحياناً فى طريقة ارتداء الملابس ، أما الاختلافات فى الوجوه فإنها تحدث فقط بالانتقال من حجرة إلى أخرى ونادراً ما توجد فى لوحات الحجرة الواحدة ، وقد ابتكر كل فنان أسلوبه الخاص والتزم به ، وأصبح المشاهد لا ينظر إلى شخص ولكن إلى نموذج ، ويبدو لنا أن القصد كان يتجه لإنتاج أشكال نمطية لتجسيد ما استطاع الفنان أن يفهمه من روح الزهد ، إن العيون العميقة الحادة النظرات، والفم الواثق أو المتدلى ، والوجه النحيل ، هذه كلها هى العناصر التى استُخدمت لتكوين صورة الخشونة وإنكار الذات ، إن الطبيعة الموضوعية للعديد من الشخصيات بعيدة كل البعد عن النماذج المعاصرة لها فى أماكن أخرى ، ويبدو أنها تعكس العقلية الخشنة والمتعصبة للمسيحية المصرية فى ذلك العصر .

الاستنتاج :

إنَّ محاولة الحكم على خاصية هذه اللوحات المشكلة من الفريسكو تستدعى الدخول فى مضمار علم الجمال، وهذا التدريب خارج عن نطاق أهدافنا إلى حدٍ كبير ، وعلى أية حال فإن خاصية الثبات والتشكيل لكثير من هذه الأعمال تجعل تكوين الرأى النهائى أمراً محاطاً بالأخطار ، ولا يستطيع أى شخص الادعاء بأن معظم الأعمال الفنية الموجودة فى هذين الموقعين تدل على موهبة عظيمة ، وعندما نشاهد أحياناً الشخص الرابض عند قدمى الأنبا أبوللو فى القلاية رقم أ بسقارة فإننا نجد هذا العمل العديم الكياسة لا يفصح إلا عن القليل، ونجد هنا كما فى الصور التى تمثل داود حيث تخلى الفنان عن التقاليد الصارمة لصنعته وعبر عن حركة من نوع ما مما أدى إلى انكشاف القيود التى يلتزم بها فى عمله ، وكذلك أيضًا فى الحالات النادرة التى اضطر فيها للتعبير عن بعض الانفعالات فإنه عبر عن ذلك بطريقة كلاسيكية أكثر سطحية ، كما حدث فى رسم مشاهد معركة داود وجوليات ، ولكن مدى النجاح أو الفشل فى لوحات باويط / سقارة يجب عدم إقراره بتطبيق المعايير الحديثة ، ولكن برؤية هذه اللوحات حسب خلفية تلك الفترة الزمنية التى أنتجت هذه الأعمال، مع تجميع الغرض منها ، لقد نفذت هذه الأعمال فى عصر شهد التباعد التدريجى لمصر

عن بقية العالم المسيحى مع النمو المتوازى لحركة الرهبنة الزاهدة التى صارت مصر هى المهد الروحى لها ، ولاشك أن لوحات باويط / سقارة لم يقصد بها أن تكون أعمالاً فنية عظيمة لأنها وبكل بساطة تعبر عن عقيدة وأحاسيس قاطنى الأديرة البسطاء ، وخاصية التمسك الشديد بالمبادئ التى تميز بها العمل الفنى ، والتى ربما كانت تعكس الموقف المتشدد والمتشبث بالرأى الذى اتخذته الكنيسة المصرية وتمجيدها للنموذج النسكى .

وتكشف دراستنا التى قدمناها عاليه عن لوحات باويط ، وسقارة أكثر من أى شئ آخر عن خاصيتها المركبة ولكن المحاولات مستمرة لوضعها فى إطارها المناسب ، وعلينا أن نبدأ بحقيقة أنها لا تنتمى إلى فترة معينة ولكنها تراكمت على مدى القرون بما يعنى أن ربطها بإطار خاص غير صحيح ، وكذلك أيضًا الموقف الذى توصلنا إليه بالبحث المتواصل عن «المؤثرات» ومن السهل تبرير ذلك إلى مدى محدود إلا أن لوحات الفريسكو فى باويط / سقارة تبين أن هذا الخط الذى التزمنا به فى البحث قد حمّلناه أكثر مما ينبغى .

إن كلمة مؤثرات تعنى ضمنيًا دفع القوة الفنية السائدة نحو الأقسام أو البلدان الفعالة ، بحيث يتحول فنها إلى مجرد صدى للوكالة التى تمثل القوة المركزية الطاردة ، وبالطبع فإن هذا التأثير لا يحتاج أن يكون شاملاً ، لأننا نرى أن ثقافة مركز القوة تنتشر فقط فى الإمبراطوريات ذا ت التركيز الشديد للسلطة القوية ، ونستطيع أن نقول على سبيل المثال أن الأشكال الفنية فى مصر القديمة قد تركت جذوراً عديدة فى الأراضى الخاضعة لها أثناء الأسرة الثامنة عشرة ، وهذا الأمر لا يثير الدهشة كثيراً لأن المصريين لم يحاولوا تشكيل «إمبراطورية آسيوية» بأية حال من الأحوال ، ولم يحاولوا فرض ثقافتهم على الشعوب الخاضعة لهم . ومما يثير الجدل أيضاً أن نعرف ما إذا كانت بيزنطة قد مارست درجة كافية من المركزية للسيطرة على الحياة الثقافية فى ولاياتها النظرية تماماً كما يقال أحياناً أم لا ، ومن المؤكد أن لدينا دليلاً واهياً يؤيد فكرة وجود محاولة مقصودة لفرض الهيمنة الفنية للقسطنطينية ، وربما كان الاشتراك المباشر فى جميع الأحوال صعباً فى ظل المناخ السياسى السائد فى ذلك العصر ، ولكن بالعودة إلى الموقف فى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس نرى أنه فى الإمكان أن تقول السلطة القيادية ما يلى : «بالرغم من المرارة التى يشعر بها

المصريون إزاء الطغيان فإن القسطنطينية وليست الإسكندرية هى المسئولة عن فرض القوة اللازمة لاستخدام أسلوب جديد فى الفن القبطى» . (١٥٧)

وإذا نظرنا إلى الدليل الذى توفر لنا من لوحات باويط / سقارة فسيظهر لنا أن هذه الفروض الجديدة لم تكن نتيجة للتأثير المباشر ولكن من خلال القنوات الثانوية ومنها الأشياء والأفكار التى أحضروها معهم ، وقد ذكرنا فى تحليل اللوحات عدداً من الحالات التى كانت فيها الأشياء المنقولة مثل الأناجيل المنيرة ، والعملات المعدنية ، والقوارير ذات المقبضين ، والمنسوجات ، والأطباق ، والميداليات مسئولة عن التعريف بالأساليب أو حتى العناصر الموضوعية فى اللوحات الديرية المصرية . وهذه الفكرة تلقى بعض المساندة عندما يفكر الدارس فى كيفية اعتبار تأدية العمل على أجزاء دليلاً على ضغط القوى الخارجية ، وليس هناك خيط متصل يربط بين هذه اللوحات لأنه لا يوجد نمط واضح يكشف عن وجود قوة موحدة ، وإذا نظرنا إلى لوحات باويط / سقارة باعتبارها وليدة للفن البيزنطى أو أى فن آخر فإننا نتظاهر بأن الفن المختلط أصل لفن أصيل ، وكذلك فإنه من الخطأ اعتبار ذلك الخليط مصرياً ، أو القول بأنه يمثل ابتكاراً أصيلاً ، إنها فى الحقيقة لن تكون إلا فناً مخلوطًا . إن الأصالة الفنية للوحات تتضح بالعودة إلى الموضوعات وتدل أيضاً على نفسها من حيث أسلوب التنفيذ من خلال خاصية المبالغة فى التباعد عن الإحساس والصرامة وهما أمران واضحان فى معظم الأعمال ، وفى الطبيعة الآلية لتصوير الأشكال ، والحقيقة هى أن هذه الاعتبارات المتعلقة بالأسلوب الفنى لا تمثل الأصالة مثلما تمثل التطويع لأنها أشكال مبالغ فيها لكل ما هو موجود فى الأماكن الأخرى ولكن ذلك يفسر أن الفنان المصرى لم يكن مجرد ناسخ أنانى لأساليب الآخرين ولكنه يتمتع بما يكفى من الاستقلالية للتعامل مع الشئ وتطويعه لأسلوبه وهدفه . إن الطراز الذى طوره فنانو باويط / سقارة يختلف فى التفاصيل وإن كان يتشابه فى العموميات وكانت هذه الأصالة محدودة مثلما ظهر من التحليل الذى قدمناه ، وعلى العكس فإن وجود الأشكال والطرز الأجنبية لم يكن كلى الوجود كما أظهرت الدراسة العابرة ، ومن الناحية الموضوعية فإن الكثير مما شاهدناه للمرة الأولى يعطى انطباعًا بالطبيعة العالمية للفن المسيحى التى لا يمكن تجاهلها ، وكذلك فإن تنظيم لوحات باويط / سقارة يستخدم فى معظمه الأساليب الفنية الفطرية التى لا يمكن نقلها من مكان إلى آخر لأنها تنبثق تلقائياً .

أما عن الأسلوب فإن المشابهات كما رأينا تظهر فيه أكثر من الحقيقة ، ولا نستطيع أن نتتبع الاقتباس وليس التطويع إلا من خلال تفاصيل المادة العرضية غير الجوهرية من خلال الأفكار الرئيسية للأشكال الهندسية أو الحيوانية أو النباتية التى تظهر فى ملابس الكثير من الأشخاص أو فى الستائر ذات العقد .. إلخ .

وكذلك فإن السؤال عن مصادر هذه العناصر الدخيلة ليست له إجابة صريحة ، إن الدور الدقيق للإسكندرية على سبيل المثال لابد أن يظل افتراضيًا لأن فن كل ولاية بيزنطية كانت أصالته تعتمد على إنجازات عاصمتها الفنية من حيث الكم والكيف (١٥٨) وعلى كل حال فمن المعقول أن نتخيل أن الإسكندرية كانت مصدر المميزات الهلنستية التى مازالت موجودة فى لوحاتنا ، ولكن الأصداء التى تدل على وجود طراز مبكر تعتبر ثانوية بصرف النظر عن المدى الواسع الذى وصل إليه الفن المصرى القديم الذى اندثر بالفعل وهناك دلائل أكثر على وجود مؤثرات للفن الإمبراطورى والفن البارثى الشرقى والفن الساسانى الفارسى لأن هذه الفنون كلها قد أثرت بدورها فى ثقافة سوريا / فلسطين ، حقاً إن المصدر النهائى للكثير من زخارف الموزايكو بأماكن مثل إنطاكية فى ذلك العصر لابد وأن يكون بلاد فارس (١٥٩) وتعتبر أنسب الوسائل لنقل الأفكار الفنية عن هذا البلد إلى مصر هى ازدهار صناعة المنسوجات بمصر التى شجعتها الكثير من الوسائل المباشرة أثناء فترات الغزو والاحتلال .

والحقيقة هى أنه لا يوجد بين هذه العناصر الأجنبية شئ لم يُعرف عن طريق القنوات الثانوية غير الرسمية وأن ذلك يوضح خاصية المكونات المستوردة المحطمة وغير المتناسقة والتى تمثل الزخارف قسماً كبيراً منها ، ومن العبث أن نصف لوحات باويط وسقارة بأنها بيزنطية أو هلنستية متأخرة أو مصرية لأن مجرد استخدام لفظ «قبطى» الذى احتضنها كلها قد أوجد هذا الارتباك على المدى الواسع ، ومن هذا المنطلق الأخير نجد أن رفض التسليم بوجود إطار مناسب قد أدى إلى التزاوج غير السعيد بين الخصائص الفنية المسيحية والوثنية ، والصفتين المصرية والأجنبية ، إنها انطلاقة احتضنت الذين تكفلوا برعايتها ، إن مناقشة فن الأديرة لها حدود فرضت نفسها ذاتياً وانتشرت على الأقل حسب الحاجة للتمييز بين المواد المسيحية والمواد الوثنية ، ولكننا نجد داخل هذه الحدود العريضة عناصر غير متكافئة وأن أية محاولة لتنظيمها تحت شعار واحد ستؤدى فقط إلى ظهور انطباع خاطئ بالوحدة سيتحول إلى شظايا عند أقل لمسة .

ويعتبر فن الأديرة ببساطة واجهة للفن المسيحى فى مصر الذى يعتبر بدوره جزءاً من كيان أكبر تمثله الحركة الفنية التى كان الدافع إلى وحدتها هو العقيدة التى ألهمتها ، كما أن الإصرار على استخدام صفة مسيحى فى مواجهة صفة بيزنطى لا يعتبر خطأ فاصلا وأن البداية باستخدام الاثنين ليست مترادفة دائماً ولا تزيد عن أنها (المسيحية) ، (القبطية) ، والأمر الثانى هو أن استخدام صفة (بيزنطى) توحى مباشرة بوجود (فن خاضع للدولة) يتركز فى القسطنطينية ، وبالرغم من أهمية هذه المدينة فى ذلك الوقت إلا أن امتداد هذا الفن محل نزاع هنا وهذا هو ما ذكره جرابر نفسه (١٦٠) وتعتبر الاختلافات الإقليمية التى أوردها دليلاً فى حد ذاتها على أن القوة الدافعة وراء هذا الفن المسيحى الشامل لكل البلدان المسيحية هى قوة دينية وليست سياسية ويجب الإلمام بهذه الحقيقة عند التطبيق الشامل لاصطلاح «مسيحى» وبذلك نتفادى أى تورط فى الإشارة إلى احتكار الدولة ، والآن فإننا نستطيع تحت هذا العنوان العريض أن نقسم الأشكال القومية لهذا الفن مع عدم تجاهل تداخل العلاقات ولكننا فى نفس الوقت نقدر استقلالها الضمنى ، ويعتبر فن الأديرة فى مصر حسب نماذجه التى قدمتها لنا باويط وسقارة عالماً مصغَّراً يتضمن فى ذاته هذا الوضع ، حيث نجد الأصالة واضحة خلف المعالم المشتركة للفن المسيحى الشامل مع التفاصيل المختلطة.

المواقع الأخرى :

بالرغم من أن لوحات باويط /سقارة تعتبر جزءاً مما هو موجود أصلاً فى هذين الموقعين إلا أنها على الأقل تشكل مجموعة متماسكة ذات خصائص محددة بوضوح مما يجعل دراسة مضمونها عملية مجزية ، أما اللوحات التى فى دير الأنبا هدرا ، والدير الأبيض ، ودير أبى مقار ، ودير السريان ، ودير الأنبا أنطونيوس وإسنا فهى قليلة العدد وسيئة الصيانة بحيث يصعب التوصل من خلالها إلى أية نتائج تتعلق بأساليبها الأصلية أو القول بأن هذه الأساليب كانت نموذجية بالنسبة لفن الأديرة بوجه عام أثناء الفترات الزمنية التى أنجزت أثناءها .

ولدينا اختلاف أساسى يتمثل فى أنه بينما كانت لوحات باويط / سقارة موجودة فى سلسلة من الكنائس الصغيرة التى تشبه القلالى من حيث المساحة الصغيرة والانعزالية وأنها قد أقيمت تذكاراً لشخص أو حدث ، فإن لوحات الفريسكو التى تنتمى

إلى باويط / سقارة غير رسمية بالرغم من أسلوبها الفنى الصارم ، كما ظلت ذات طابع شخصى ، والواضح أن ذلك بسبب البيئة المعمارية التى نشأت فيها ، أما اللوحات التى سنناقشها فيما بعد فإنها تعكس الوضع الرسمى الشديد الذى نشأت فيه .

ويتضمن المنظر الموجود فى المحراب الشرقي بدير الأنبا هدرا القليل الذى يجعل أسلوبه مختلفاً عن نماذج باويط / سقارة ، ونظراً لحالته السيئة الحالية فقد اعتمدنا على النسخ التى عملها الدارسون عندما كانت هذه اللوحة فى حالة جيدة .

يتشابه ثوب السيد المسيح مع هذا المنظر من حيث الأساسيات بينما تقترب ملابس الملاكين من تلك التى ترتديها الملائكة الأخرى التى رسمت فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ فى باويط ، مع اختلاف بسيط يتمثل فى أن نموذج السيد المسيح الموجود فى دير الأنبا هدرا يسند الكتاب على ركبته بينما هو فى معظم لوحات باويط / سقارة يمسك الكتاب بيده اليسرى ، وربما تعود أسباب هذا الوضع إلى تطور لاحق فى الأسلوب الفنى (الدير الأبيض) أدى إلى تصغير حجم اللوحة وذلك بفحص لوحة الفريسكو التى بالمحراب فى الحجرة رقم ٢٠ فى باويط حيث وضع الكتاب فى ثنية الذراع الأيسر (دير السريان) وبذلك يتضح لنا عدم وجود قاعدة محددة ، إن الشخص الممثل فى الجانب الأيسر من الرسم الموجود بدير الأنبا هدرا يتميَّز بهالة مربعة للدلالة على الأشخاص الأحياء (١٦١) أما الافتراض السابق (١٦٢) بأن هذه الخاصية لم تظهر حتى القرن التاسع فإنه غير صحيح لأن لدينا نماذج من روما تعود إلى القرن الرابع ونماذج أخرى من سالونيكا تعود إلى القرن الخامس (١٦٣) وقد أثير اقتراح بأن هذه الهالة من طراز يعود أصله إلى العصر اليوناني الرومانى فى مصر (١٦٤) أما صورة الأنبا إرميا التى فى سقارة فتظهر فيها هالة مربعة داخل هالة دائرية وهى تمثل العبور من حياة (الدنيا) إلى الحياة الأخرى (الآخرة) (كفن مومياء من القرن الثانى بمتحف اللوفر) (١٦٥) أما تصريح مونيريه دى فيلار بأن الرسم الموجود بدير الأنبا هدرا قريب من النموذج الذى فى الدير الأبيض فإنه لا يستند حتى إلى مجرد المقارنة السطحية ، وإذا تركنا التشابهات المتوقعة حسب الفكرة الشائعة فسنجد العديد من نواحى الاختلاف .

إن صورة السيد المسيح بدير الأنبا هدرا تمثله وهو بدون لحية بينما هو ملتحٍ فى الصورة التى بالدير الأبيض ، ولذلك فإن الملاكين اللذين فى لوحة الدير الأبيض قد حل محلهما أربعة ملائكة يؤدون جميعاً عملية الكتابة وقد رسم كل منهم داخل دائرة ، وهذه الطريقــة فى الرسم نراها مُطبَّــقــة بشكل جــيــد فى نسخ الإنجــيل التى من القسطنطينية(١٦٦) وكذلك أيضاً فى اللوحات البعيدة فى روسيا .(١٦٧) لقد كان الفنان الذى رسم لوحة الفريسكو بالدير الأبيض من الأرمن (١٦٨) ونستطيع القول بأنه كان يعمل على تقليد نماذج معروفة لديه فى وطنه ومن الصعب على الدارس أن يحدد خصائص وجه السيد المسيح فى هذه اللوحة بسبب التلف الذى لحق بالرسومات ، ولكن النسخ التى حصل عليها كليدات من الهيكل الجنوبى أكثر وضوحاً ، حيث نجد هنا أن الصليب المرسوم داخل دائرة قد أمسك به ملاكان ورسم على جانبيه العذراء ويوحنا المعمدان ، والفكرة الأساسية التى يدل عليها الصليب الموقر شائعة ولها نماذج منتشرة على نطاق واسع (١٦٩) وهذه الإشارة التى ترجع إلى عملية صلب السيد المسيح لم تزعج المصريين والحقيقة أن التنويهات غير المباشرة بهذه الحادثة تبدو مقبولة دائماً ، وتبدو العذراء ويوحنا المعمدان فى وضعٍ مختلف ولدينا نماذج عديدة لهذا الوضع التصويرى (١٧٠) إن أشكال الأشخاص قد رُسمت بطريقة غير متميزة كما أن الأوضاع المختلفة للملائكة فى هذه اللوحة قد رسمت بطريقة هوجاء بينما ظهرت قسمات وجوه الملائكة الأربعة بطريقة أولية وقد رسم يوحنا المعمدان مرتدياً الملبس المعتاد وهو الرداء المشدود بالحزام والعباءة المفتوحة من الأمام ولكنه بدون جلد الماعز الذى اعتدنا رؤيته مغطياً كتفيه وصدره والذى يساعد دائماً على تمييز صورته عن صور الأشخاص الآخرين (١٧١) وتكشف هذه اللوحات التى من الدير الأبيض عن موهبة فنية متواضعة وتعطى انطباعاً بأنها مصنوعة بيد ناسخ غير مكترث .

ونجد فى الهيكل الجنوبى صورة صفين من القديسين ، الصف الأول فوق الثانى وقد تعرضا الآن للتلف وليس أمامنا من وسيلة لدراستها إلا النسخ التى أوردها كليدات ، وهى تبين أن جميع القديسين الذين ظهروا فى هذه الصور قد رُسمت لهم وجوه كاملة كما رُسمت ملابسهم بنفس الطريقة التى رسمت بها ملابس الشخصيات فى لوحات باويط / سقارة ولكنها رسمت داخل مجموعة من البواكى وهى طريقة صادفناها مرة أخرى فى دير أبى مقار ، ولكنها لا تخص مصر وحدها (١٧٢) وصور هؤلاء الأشخاص تحمل نفس الملامح الأساسية التى تتميز بها اللوحات المرسوم فيها الصليب ، وهى تعطى تأثيراً خشناً وضعيف الخيال .

وتعوق الحالة المؤسفة التى وصلت إليها لوحات دير أبى مقار القيام بأية دراسة فنية لمضمون هذه اللوحات ، وأفضل صورة محفوظة من هذه اللوحات هى صورة ملاك الشاروبيم وهى إحدى لوحات السقف الداخلى الذى يتخذ شكلاً مثمن الأضلاع وهو الشكل الذى يتضمن الرؤوس الأربعة للأربعة حيوانات التى شاهدها حزقيال فى الرؤيا ، ويبدو أن ظهورها هنا له معنى يتجاوز المحلية سواء كتخليد لذكرى تكريس الهيكل أو تسجيل لصورة ملاك الشاروبيم الذى له أربعة وجوه والذى رافق القديس مكاريوس كل أيام حياته، كما أنه يرمز كذلك للأديرة الأصلية الأربعة القائمة بوادى النطرون . (١٧٣)

ويعتبر منظر يوحنا المعمدان وهو يضع يده على حمل الله أساسياً فى مقارنة هذه الصورة مع تلك الموجودة فى نموذجى الدير الأبيض ودير الأنبا أنطونيوس ، ومن المؤكد أن النسختين اللتين بدير الأنبا أنطونيوس تتبعان بدقة هذا الأسلوب التصويرى، خاصة العباءة التى سبق ذكرها فوق الكتفين والصدر ، أما عن التفاصيل الأخرى فإن اللوحتين اللتين بدير أبى مقار ودير الأنبا أنطونيوس مختلفتين خاصة فى خصائص الوجه ، فنجد أن الوجه الذى بدير أبى مقار بيضاوى وكذلك العينين ، أما اللحية فهى كبيرة وكثيفة مع ملاصقة الشعر للرأس ، أما فى دير الأنبا أنطونيوس فإن الوجه يتميز بشكل يشبه ثمرة الكمثرى واللحية طويلة وغير منتظمة الشكل ، والشعر أشعث ومنسدل على الكتفين (أقدم مثال موجود فى صورة يوحنا المعمدان على عرش مكسميانوس)(١٧٤) وتظهر فيه العينان كفصى برتقال ، مع استقامة الطرف الأعلى وقد رسمت بالقرب من الأنف على خلاف العادة والصورة التى فى دير أبى مقار تتميز بالأظافر الطويلة فى اليد اليمنى ، ونجد بالنسبة لهذين النموذجين أن نموذج دير الأنبا أنطونيوس أقرب إلى الطريقة التقليدية المتبعة فى رسم صورة يوحنا المعمدان (١٧٥) بينما لا يتميز نموذج دير أبى مقار إلا بالقليل مما يفرق بين صورة يوحنا المعمدان عن غيرها من صور القديسين فيما عدا العباءة الخارجية .(*)

وتكشف اللوحات التى فى هيكل الأنبا بنيامين والهيكل الشمالى عن نظام تشكيلى منفذ بعناية فائقة فنجد أن صورة الأربعة والعشرين قسيسًا موضوعة بين نوافذ الحوائط الثلاثة الشمالى والجنوبى والشرقى بنظام متناسق ، ونجد فى الهيكل

(*) يقوم كل فنان برسم صورة الشخصية موضوع لوحته من الذاكرة بناءً على مايعرفه من معلومات عن هذه الشخصية مضافًا إليها أحاسيسه الخاصة ونظرته الشخصية فيما يطلق عليه اسم : الرؤية الذاتية للفنان ، ولذلك فإن صورة الشخصية الواحدة تختلف فى بعض التفاصيل من فنان لآخر – (المترجم) .

الشمالى أن الفراغات بين النوافذ قد شغلتها سلسلة من صور الشخصيات الرهبانية التى تقف فى المواجهة بينما تشغل الفراغات العليا التى بين الأقواس الثمانية للشكل المثمن الأضلاع صور أشخاص متقابلة فى مواجهة الداخل وهى مرسومة بطريقة تسمح بشغل الفراغ حسب رغبة الفنان ، وكذلك فإن الشبابيك التى داخل أربعة من هذه الأقواس مكونة من اثنين صغيرين فى كل حالة ، ويفصل بين كل زوجين شخص واقف بينما تشغل الفراغات الأصغر على كلا الجانبين وأعلاهما دوائر على شكل ميداليات ، أما فراغات الحائط السفلى فتشغلها صور أشخاص أكبر حجماً داخل براويز خشبية مع صور أصغر حجماً لشخصيات أخرى فى لوح علوى ، ويعتبر هذا الجهد الذى بذل لإنجاز هذا النظام الزخرفى المتوازن متناقضاً مع الطريقة العشوائية غير المنتظمة التى استخدمت فى باويط وسقارة .

أما اللوحات التى فى دير أبى مقار فإنها لا تقدم لنا إلا القليل فيما يتعلق بالأسلوب الفنى ، أما صورتى الراهبين اللذين بحالة جيدة من دير الأنبا بولا ودير الأنبا أنطونيوس فإنهما مختلفتين قليلاً عن النماذج الأصلية التى فى باويط وسقارة ومرة أخرى نقول أن صور الأشخاص مختلفة فى نواحٍ كثيرة منها طريقة ارتداء الملابس ، وأشكال اللحى .. إلخ بينما ظلت ملامح الوجوه متطابقة ، إن ثوب الأنبا بولا المصنوع من خوص النخيل متفرد وليس له مثيل وهو محاولة لتصوير نوع من الملابس التى استخدمها الرهبان أو النساك مما يجعل مهمة البحث عن نماذج مماثلة لهذا الثوب فى الأماكن الأخرى مهمة محفوفة بالأخطار ، ولاشك أن هناك أوجه تشابه بين ملابس المتوحِّد ذات الحالة الجيدة فى لوحة المحراب فى هيكل الأنبا بنيامين ، وبين صورتى السيد المسيح وآدم اللتين فى اللوحة التى تعود إلى القرن الحادى عشر فى الكنيسة الصغرى المحفورة فى الصخر ، والتى تحمل اسم القديسة بربارة فى سوجنالى بإقليم كبادوكية (١٧٦) ذلك لأن خصائص الوجه واحدة فى اللوحتين مع ملاحظة الشكل المميز للأنف بالذات ، لأنه فى كلا اللوحتين طويل ورفيع مثل القلم الرصاص وليس به رسم للفتحتين بالإضافة إلى استدارته عند القاعدة ، وتعتبر أشكال الوجه واللحية والشعر متقاربة إلى حدٍ كبير .

وتنتمي اللوحات التى بدير السريان إلى نفس الفترة التاريخية ، حيث أن نصف القبة الجنوبية فى الطرف الشرقى من الكنيسة تربط بين موضوعى بشارة الملاك للعذراء وميلاد السيد المسيح ، والأول منهما مرسوم بطريقة تتمشى مع التقليد الممتاز فى عمل الأيقونات ، وهناك مقارنة دقيقة سنقوم بها مع لوحة الموزايكو التى فى بارونز وتعود إلى القرن السادس الميلادى (١٧٧) فهنا كما هو الحال فى لوحة دير السريان تجلس العذراء مريم فى مدخل المبنى وقد رفعت يدها اليمنى إلى وجهها بينما تسند يدها اليسرى على ركبتها وفى نفس الصورة يتقدم رئيس الملائكة جبرائيل وقد أمسك بيده اليسرى عكازًا ومد يده اليمنى نحو العذراء ، والاختلاف الأساسى هو أن العذراء مريم تحتل مكانها إلى اليسار بينما يتقدم رئيس الملائكة جبرائيل من اليمين ، ولكن الوضع عكسى بالنسبة للوحة بارونز ويعكس الرسم الذى فى دير السريان من ناحية هذا الموضوع تقليدًا أقدم زمنيًا نجد له أمثلة صادقة فى سراديب الموتى بينما أصبح النموذج الثانى هو الشائع بعد القرن السادس (١٧٨) وهو عادى أيضاً بالنسبة للآثار التى من سوريا وفلسطين ، وكذلك فإن طريقة رسم ميلاد السيد المسيح فى دير السريان تتبع تقليداً طويلاً فالطفل ملفوف فى أقمطة ، وقد جلس يوسف النجار فى وضع التأمل بينما استندت العذراء إلى أريكة ، وهذه العناصر الشائعة قد رسمت بعضها إلى جانب بعض بنفس الأسلوب ، وقد تركت الأقمطة التى لف بها الطفل فى لوحة دير السريان الساقين مكشوفتين بينما جرت العادة على لف الطفل بكامله فى الأقمطة(١٧٩) بالرغم من أن هناك نموذج من مدينة دلفى (القرن الثانى عشر) (١٨٠) يتفق مع النسخة المصرية (ربما كانت الساقان فى لوحة الموزايكو التى فى دلفى قد غطيتا بلفافة محكمة من الجلد وهو ما يتناقض مع الثنيات الفضفاضة على الجزء العلوى من جسم الطفل) إن الطريقة التى وضعت بها الأقمطة على جسم الطفل فى لوحة دير السريان مميزة وهى مكونة من سلسلة من الثنيات المتشابكة على شكل حرف "V" وهى أكثر دقة من مجموعة الشرائط الملتفة حول الجسم أو القماط الذى على شكل شرنقة الذى يظهر فى بعض اللوحات (١٨١) وتتكون الاختلافات التى تظهر فى صورة الميلاد عادة من تضمين أو استبعاد الشخصيات الثانوية أو فى تضمين العناصر التى ترتبط بالقصة الرئيسية مباشرة ومنها على سبيل المثال إبراز صورة استحمام الطفل يسوع وهى ليست ضمن مكونات لوحة دير السريان ربما لافتقاد الفراغ ، ومن المعالم الشائعة صورة المجوس الثلاثة وقد رسموا فى لوحة دير السريان على شكل ملوك بما يتعارض مع التقليد

المتعارف عليه زمناً طويلاً والذى يحتم ارتداءهم عباءات فارسية مع أغطية للرأس من فريجيا (١٨٢) ومن المفروض أنها مشتقة من النماذج الأصلية التى يستخدمها أتباع ميثرا (١٨٣) ومن جهة أخرى فإننا نجد أن أحد الرعاة فى اللوحة المصرية يرتدى ملابس ذات مظهر شرقى مميز .

أما موضوع موت العذراء مريم وصعود جسدها الذى يظهر فى نصف القبة الشمالى فقد كان نادراً فى الأيقونات المسيحية المبكرة ولم يصبح شائعاً حتى القرن الثامن (١٨٤) ففى تلك الفترة المبكرة كان يجرى تصوير ميلاد السيد المسيح فقط ، وكانت العذراء مريم ترسم فى العادة واقفة حتى فى الأوضاع المنفردة ويحيط بها الملائكة أو الرسل ، وهناك صورة لها على تابوت من سرجوسة يعود إلى القرن الرابع يمثلها وهى ترفع يدها إلى السماء بينما أمسكت بها يد أخرى تجذبها إلى أسفل وقد تم الجمع بين المنظرين فيما بعد. أما العناصر المشتركة فى جميع المناظر الخاصة بهذا الموضوع فهى تمثل العذراء مستلقية على النعش ويحيط بها الرسل بينما السيد المسيح خلف النعش وقد أمسك بروح أمه فى شكل طفل ملفوف بالأقمطة فى حضور الملائكة ، وسواء كانت لوحة الفريسكو الدائرية التى فى أعلى الكنيسة بدير السريان تتضمن صورة السيد المسيح صاعداً إلى السماء ومعه روح العذراء مريم أو العذراء نفسها كما هو واضح فى نماذج أخرى فإن هذا الأمر سيظل افتراضياً نظراً لتلف اللوحة فى هذه الجزئية (١٨٥) وهناك اختلاف واضح بين لوحة دير السريان واللوحات المماثلة الأخرى وهو أن رسم صورة العذراء فى اللوحة المصرية يجعلها راقدة ورأسها إلى اليمين بينما رسمت الرأس فى اللوحات الأخرى إلى اليسار (١٨٦) وهناك اختلاف آخر هو تضمين اللوحة ملاكين يحملان مروحة حسب الطقس وهو ما تتميز به لوحة دير السريان ، وعلى كل حال فإن هذا يمثل تطبيقاً متشدداً لقواعد التناسق ، ويوجد دائمًا قدر معين من التوازن بين صور الأشخاص فى اللوحات التى تمثل الموت والصعود ولكن ليس بنفس الدرجة ذلك أننا نرى السيد المسيح فى لوحة دير السريان واقفاً بوجه عام فى المواجهة خلف منتصف النعش وعلى جانبيه ملاكان داخل دائرتين، بينما تقف عند كل طرف مجموعة مكونة من خمسة من الرسل بينما يتوازن شخص بطرس وهو ينحنى فوق رأس العذراء مع شخص يوحنا عند قدميها ، وتتضح محاولة بعث الحياة فى هذا التشكيل برسم الرسل وهم يتخذون أوضاعاً معينة ولكنها تنهزم أمام الطبيعة المفرطة فى التصنع للمنظر بوجه عام ، ومن الواضح أن رسم هذا المنظر

قد استند إلى بعض المصادر المشكوك فى صحتها [١٨٧] (*) إن إبراز الحكايات الخاصة بحياة العذراء مريم فى دير السريان يدل على الاهتمام المتزايد بشخصيتها فى تاريخ الأيقونات التى تعود إلى هذه الفترة ، وقد جرى تبسيط ذلك بشكل ممتاز فى اللوحات الموجودة فى كنيسة أجيا صوفيا فى كييف ودير دافنى .[١٨٨]

وقد وجدت نسخة دير السريان ممثلة فى اللوحة المرسومة فى المحراب فى نصف القبة الغربى وهى مختلفة عن النماذج الأقدم زمنياً فى باويط وسقارة المتشابهة فى الأسلوب مع تفاصيل معينة ، والسيد المسيح هنا يمسك بيده اليسرى الكرة الأرضية التى يشغلها رسم كبير للصليب وهو رسم ليس له مثيل من قبل بينما أحاط الرسل بجانبى العذراء مريم ، ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام محاولات لبعث الحياة فى الشخصيات بينما تشبه الطريقة التى ينظر بها بعض الرسل إلى أعلى تجاه السيد المسيح المهارة التى تمثلها الصورة الموجودة بكنيسة القديسة صوفيا فى سالونيكا (القرن التاسع) [١٨٩] ونجد أن الرأس فى الحالتين قد رسمت أفقية أو شبه أفقية فوق العنق ، ولاشك أن نموذج دير السريان قريب من نموذج رابولا أكثر من أى نموذج مصرى آخر بالرغم من استمرار بعض الاختلافات ولسنا متأكدين مما إذا كانت هذه اللوحة وغيرها من اللوحات من عمل فنان سورى أو فنان مصرى ، ولا يقبل هوايت ما يقال من أن النقوش السريانية المصاحبة للوحات دليل على مسئولية الفنان السورى ويفضل فكرة أن المسئول عنها فنان مصرى ، ومن المؤكد أن الرسم الأقدم زمنياً الواضح تحت الرسم الحالى فى نصف القبة الغربى كان من عمل السريان الذين أعادوا بناء الدير بعد عملية النهب التى حدثت سنة ٨١٧ للميلاد . أما الرسم الأخير والرسومات الأخرى التى فى الطرف الشرقى للكنيسة فقد أُنتجت بعد ذلك بمائة عام تقريباً ، وفى ذلك الوقت كان العنصر السريانى فى الدير مازال سائداً ، وليس هناك ما يدعو للشك فى أن الرسومات والنقوش من عمل نفس الفنان ، وهناك بعض الشك فى انتماء لوحات دير السريان إلى نفس الفترة التاريخية فمن حيث ملامح الوجه نجد أن كافة صور الأشخاص لها ملامح متشابهة أى نفس الأنف الرفيع الطويل والكبير نسبياً، العيون الواسعة ، والفم الصغير ، ويحمل نموذج المسيح فى صورة نياحة

(*) هذه الصور لا تعود إلى مصادر مشكوك فيها ولكنها فعلية مذكورة فى التقليد الكنسى كما أن أحداثها وردت بالتفصيل فى التاريخ الكنسى المحفوظ بالكنيسة القبطية التى تعظم العذراء وتعطيها الكرامة اللائقة بها . وفى نفس الوقت تعيد الكنيسة عيداً لهذه المناسبة (انظر سنكسار اليوم الحادى والعشرين من طوبة) – (المترجم) .

العذراء وصعود جسدها وهى اللوحة التى تقدم لنا أفضل فرصة لعمل المقارنات مع النماذج الأخرى تشابهاً قليلاً مع صور الوجه المعاصرة فى الأماكن الأخرى وليس تأكيداً فى العالم البيزنطى[١٩١] وتوجد ثلاثة ملامح واضحة على وجه الخصوص وهى الشكل المستقيم للأنف ، الذى يتعارض مع الأنف الرومانى المفضل فى ذلك الوقت ، والشعر المنسق الذى يدل على أنه أكثر كثافة وطولاً كما أنه أيضًا أشعث ، واللحية الصغيرة المدببة التى هى أكثر دقة من المعتاد ، وكذلك أيضًا الشكل البيضاوى للوجه فى النسخة السريانية والذى يتميز بعدم وجود دلائل تبين تركيب العظام وهو يتعارض مع الشكل ذى الأركان ، وهو ما يجعلنا نتصور أنفسنا فى مدرسة أشد تحديداً بالكنيسة الصغرى بدير الأنبا أنطونيوس كما سيرد فيما بعد ، ولكن هناك فارق زمنى بين الاثنين يقدر بحوالى قرنين ، وإذا كان الفنان المسئول عن اللوحة التى فى دير السريان سريانياً فلا بد أنه كان على ما يبدو ينتج طرازاً معروفاً فى تلك المنطقة ، وإذا صح ما ذكره هوايت عن اعتبار لوحات الفريسكو السريانية من ابتكار فنان مصرى فمن المتوقع أن نتمكن من تتبع الدلائل على وجود تقليد محلى ، ولكن ليست هذه هى القضية.

وتنتمى اللوحات التى فى دير القديس أنطونيوس إلى عصور عديدة ومن بين أقدم اللوحات به تلك التى فى الكنيسة الصغرى المتصلة بالرواق [١٩٢] والتى يفيد نص أرمنى بأنها قد تعود إلى القرن الثانى عشر ، وقد ذهل نيتشتيلوف للتشابه بين هذه اللوحات ومثيلتها التى بالدير الأبيض (سنة ١١٢٤ للميلاد) ومن السهل إمكانية عمل مقارنات معينة بين المجموعتين منها شكل الصليب المرصع الذى رسم كأداة للزخرفة على يمينها ، وأيضاً فإن الأركان التى تسند الدائرة لها نفس المظهر الخشن كمثيلتها بالدير الأبيض التى تسند الدائرة التى تتضمن الصليب ولها نفس المظهر المحزن ، ولا شك أن التلف الجزئى الذى أصاب لوحة الدير الأبيض يجعل من الصعب عمل المقارنة مع العنصر الأساسى وهو وجه السيد المسيح ، أما الملابس فقد رسمت بطريقة مختلفة قليلاً ذلك أن الرداء الخارجى (العباءة) تغطى الركبتين فى لوحة دير الأنبا أنطونيوس بينما هى فى الدير الأبيض تتقاطع على الركبة اليسرى ، ويستقر الكتاب على الركبة فى كلتا اللوحتين ولكن السيد المسيح فى دير الأنبا أنطونيوس يمسك أيضاً بشئ لا يمكن تحديده فى يده اليسرى ، أما الشخصيات الرئيسية المصاحبة للسيد المسيح فهى نفسها فى الصورتين وهى شخصيات العذراء مريم ، ويوحنا المعمدان ، والملائكة الأربعة ،

أما فى دير الأنبا أنطونيوس فقد صورت الملائكة الأربعة ولكن برؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين (مع هيئات ملائكة السيرافيم) بينما رسمت فى الدير الأبيض كشخصيات آدمية وقد سبق لنا ذكر الاختلافات بين صورتى يوحنا المعمدان فى هذين الديرين .

ولذلك فإن الصلة التى افترضها نيتشتيلوف بين اللوحتين غير مقنعة لوجود اختلافات فى المضمون والأسلوب ، فإن المشاهد يرى وجه العذراء مريم بالدير الأبيض قد استطال وأن الرأس تتخذ شكل القبة بينما هى فى الدير الأبيض تتخذ شكلاً بيضاوياً ، والملامح الواضحة للأشخاص المصاحبين للسيد المسيح فى هذه اللوحة تتمثل فى الذقن المرسومة تحت الفم الصغير الحجم أما خصائص وجه السيد المسيح فقد أشرنا إليها بشكل غير مباشر عندما تحدثنا عن اللوحة السريانية ، وتتمثل الاختلافات الرئيسية فى العينين اللتين بشكل اللوزتين وخصلة الشعر النازلة على الجبهة بدير الأنبا أنطونيوس ، وهذه الخاصية الأخيرة لم أجد لها شبيهاً فى أى مكان آخر ، وحيث أن الصلة الافتراضية بين لوحتى دير الأنبا أنطونيوس والدير الأبيض مشكوك فيها فإن الفكرة التى تربط بينهما وهى أن اللوحتين من عمل الأرمن، يصعب إثباتها ، أما النص الأرمنى فإنه يدل على وجود الأرمن بدير الأنبا أنطونيوس وأنهم قد عملوا بالدير الأبيض كفنانين مما يجعل فى الإمكان القول بأنهم أدوا نفس الوظيفة بدير الأنبا أنطونيوس .

وربما كانت لوحة ذبح إسحاق تعود إلى نفس الفترة التاريخية (القرن الثانى عشر) وهى تقترب فى فكرتها من نموذج أقدم زمنياً منقول عن المخطوط البيزنطى ، أما الاختلاف الحقيقى الوحيد فهو أنه بينما ينظر إبراهيم إلى الخلف فى لوحة دير الأنبا أنطونيوس ، فإنه فى نموذج المخطوط البيزنطى ينظر عالياً إلى الأمام ، وكذلك فإن المواقف التى اتخذها إبراهيم فى اللوحتين متشابهة وتتمثل فى تقدم القدم اليسرى قليلاً ، ورفع الذراع الأيمن ، والإمساك بالسكين وأيضاً اجتذاب يد إبراهيم اليسرى رأس إسحاق إلى الخلف عن طريق الإمساك بشعره مع ربط يدى إسحاق خلفه ، والطراز هنا مختلف تماماً عن نسختى سقارة والبجوات .

أما صور البطاركة فقد رسمت جميعها بشكل واحد فجميعهم يقفون فى المواجهة بوجوه كاملة وقد أمسك كل منهم بكتاب فى اليد اليسرى ومعطياً إيماءة البركة بيده اليمنى ، ويتميز كل منهم بلحية طويلة ويرتدى فوق الرداء الطويل الواصل إلى الكعبين

العباءة الكهنوتية التى تحيط بالكتفين وتهبط إلى مقدمة الجسم كشريط طويل من الكتان ، وهذا الشريط مزخرف بأربعة صلبان بالطريقة المعهودة ، وقد وضع صليبان منهما على الكتفين والصليبان الآخران على الشريط الرأسى المتدلى من كلا الكتفين بمعدل صليب واحد لكل من طرفى الشريط[١٩٣] (هذه القطعة من الملابس الكهنوتية يطلق عليها اسم العباءة الأسقفية) [١٩٤] .

أما عن لوحات القديسين المحاربين فهى فى حالة يرثى لها أو أعيد ترميمها ، واللوحة الوحيدة المبين عليها تاريخ إنجازها هى التى تصور القديس مرقوريوس (١٢٣٣) ، ويظهر لنا من الفحص أن رسم الحصان قد تعدل فى تاريخ لاحق [١٩٥] ، ومن المعتاد أن يرسم الحصان من وضع جانبى أو نصف جانبى ويبدو أن تلك هى الحالة التى تنطبق على هذه اللوحة ، وعلى كل حال فقد عُدِّلت الرأس بحيث أصبح الحصان مستديراً بوجهه كاملاً نحو المشاهد ، وتتميز كافة لوحات القديسين المحاربين التى رُسمت فيما بعد ووضعت فى الرواق بأنها قد خضعت لهذا التعديل (القديس بقطر، والقديس تادرس) وربما تكون لوحة القديس مرقوريوس قد تعدلت بحيث تتمشى مع هذا الطراز الأخير ، ويعتبر بيانكوف [١٩٦] أن لوحة القديس مرقوريوس تعاصر زمنيًا اللوحات الأخرى التى فى الرواق ، ولكن من الصعب أن نعرف الكيفية التى توصل بها إلى هذا الاستنتاج ، وبصرف النظر عن الدليل الذى ذكرناه فإن التشابه فى الأسلوب محدود . إن صورة القديس مرقوريوس من حيث الوجه تنتمى إلى المجموعة التى التقينا بها مراراً أثناء هذه المناقشة لأنها تتميز بنفس شكل الوجه ، ونفس الأنف ، ونفس العينين ونفس الشعر واللحية ، أما بالنسبة للأشخاص الآخرين فإنهم يتخذون جميعاً نفس الوضع الأمامى ، أما القديس مرقوريوس فإنه بالرغم من أن جذعه يتمشى مع هذه الطريقة التقليدية فى الرسم ، إلا أنه يدير رأسه بعيداً عن الوسط بقليل ، وكذلك فإن القديسين الآخرين يلبسون الأكاليل فيما عدا القديس جرجس ، وقد رسمت وجوههم جميعاً حسب طراز مختلف تماماً . وتدل جميع الدلائل على أن لوحة القديس مرقوريوس تعود إلى فترة زمنية أقدم ويؤيد نيتشتيلوف هذا الرأى ، وهو أيضاً يعتبر أن لوحة القديس جرجس تنتمى إلى نفس تاريخ لوحة القديس مرقوريوس ، ولدينا هنا دليل أيضاً على أن رأس الحصان قد تعدلت لكى تتخذ الوضع الأمامى ، وعلى كل حال فإن هذين القديسين مختلفين كما لو كانا معاصرين لبعضهما ولكن من عمل فنانين مختلفين .

أما لوحات الشخصيات الرهبانية التى فى الصحن فمن الصعب الآن التمييز بينها وقد اعتبر نيتشتيلوف تلك اللوحات ضمن أحدث اللوحات بالكنيسة وهى من بعض النواحي تشبه لوحات النساك التى فى كنيسة السواح فى حصن دير أبى مقار التى تعود بلا شك إلى القرن السادس عشر (١٩٧) وقد وضعت كل من المجموعتين داخل بواكى متصلة ، بالرغم من أن هذه الحالة شائعة كما ذكرنا من قبل وهناك تشابهات فى ملامح الوجوه التى فى المواجهة خاصة فى العيون الكبيرة الواسعة والأنوف ذات الفتحات الأكثر وضوحاً من ذى قبل وكذلك فإن بعض الشخصيات فى كلا الموقعين تحمل صلباناً صغيرة فى الأيدى اليمنى ، وتختلف هذه العادة من مكان إلى آخر ونجد فى دير أبى مقار أن ثنيات الرداء الخارجي ظاهرة بوضوح وتتقاسم المجموعتان الاشتراك فى خشونة الأسلوب مما يجعلنا نفترض أنها لوحات متأخرة ، ومن ابتكار محلى وتعود لوحات قيامة السيد المسيح من بين الأموات ، والنسوة حاملات الطيب إلى فترة زمنية مبكرة . والموضوع الأخير الذى استخدم زمناً طويلاً ضمن موضوعات فن الأيقونات المسيحى، قد يعود إلى القرن الثالث الميلادى فى دورا يوروبوس (١٩٨) وفى هذا النموذج تحمل النسوة مشاعل بالإضافة إلى أوعيتهن ، وهذا المنظر غير عادى أما النسخة التى فى دير الأنبا أنطونيوس فإننا نجد فيها اثنتين من النسوة الثلاثة ، وكما هى العادة فإنهما تحملان أوعية صغيرة تحتوى على الطيب ، أما المرأة الثالثة فقد رُسمت منفردة ، وقد حدث الجمع بين الفكرتين اللتين تصوران القيامة والنسوة اللائى عند القبر فى لوحة رابولا (١٩٩) ونظراً لعدم وجودها فى الفن الهلنستى فقد افترضنا أن ذلك هو بداية لفن الأيقونات فى سوريا (٢٠٠) كما أن الجمع بينهما يمثل أحد المعالم الشائعة فى لوحات كبادوكية خلال الفترة التى بين القرنين العاشر والثانى عشر . (٢٠١)

وتماثل صور رئيس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل المرسومة على القوس الذى يؤدى إلى الهيكل النماذج القديمة من بعض النواحى (٢٠٢) فكلاهما يحمل فى اليد اليمنى عكازاً يعلوه صليب وكرة أرضية فى اليد اليسرى ، كما يرتدى كل منهما البطرشيل المزخرف فوق الثوب الفضفاض المشدود بالحزام عند الوسط ويمكن مقارنتها من هذه الناحية بصورة رئيس الملائكة روفائيل فى باويط (٢٠٣) فيما عدا أنه لا يتمنطق بالحزام ، وهناك اختلافات أخرى نراها فى اللوحات التى بدير الأنبا أنطونيوس فإن رئيسى الملائكة ميخائيل وجبرائيل قد ربط شعر كل منهما بشريط فوق

الجبهة مباشرة مع جوهرة ثمينة فى وسط الشريط ، وكان المعتاد فى العصور الأولى أن يترك شعر الملاك بدون رباط وأن استخدام الشريط بدأ من القرن السادس الميلادى فصاعداً [٢٠٤] ويتميز الشعر الذى فى نماذج دير الأنبا أنطونيوس بأنه طويل علاوة على أنه مربوط عند قاعدة العنق بشريط يمكن رؤية طرفيه على كلا جانبى الرأس ونشاهد هذه الخاصية أيضًا فى باويط بالرغم من أن المشاهد هناك يلاحظ شريطاً مزدوجاً على كلٍ من الجانبين . [٢٠٥] ونستطيع رؤية مقارنة دقيقة خاصة فيما يتعلق بالطريقة التى يمتد بها الشريط أفقيًا مع الانحدار النهائى عند الطرفين ، وهو ما يتضح لنا بالنظر إلى رأس رئيس الملائكة ميخائيل على أيقونة تعود إلى القرن الحادى عشر ومحفوظة الآن فى البندقية [٢٠٦] وفى هذه الصورة أيضًا نشاهد الجوهرة فى وسط الجبهة ، أما من جهة المنظر الأمامى فإن الملائكة المرسومة فى دير الأنبا أنطونيوس يتكرر فى صورتها معالم نفس الأسلوب الذى ذكرناه مراراً فى دراستنا لهذه اللوحات الأخيرة ، إنها تتميز بنفس الوجه البيضاوى ، ونفس الأنف الرفيع الطويل ونفس الفم الصغير ونفس العينين الكبيرتين الواسعتين .

وهذه اللوحات الأخيرة المحدودة العدد لا تكشف حتى عن أقل درجات الاستقلال الفنى الذى نلمسه فى لوحات باويط وسقارة ، أما عن موضوعات هذه اللوحات فقد اختيرت من بين عدد محدود من الموضوعات الشائعة بالرغم من أن ذلك يرجع إلى أنها موجودة كلها بالكنائس حيث يكون الاختيار محدوداً دائمًا . وعلى العكس من ذلك فإننا لا نجد دليلاً يجعلنا نسلم بأن هذه اللوحات تتبع الفن البيزنطى خلال تلك الفترات الأخيرة أكثر مما كان فيما مضى ، إذا نظرنا إلى الموقف السياسى استطعنا أن نقدر مدى ابتعاد هذه اللوحات عن التبعية للفن البيزنطى ، ولاشك أن الفتح العربى فى سنة ٦٤١ للميلاد قد فصل مصر سياسياً عن حكامها النظريين الذين توقفوا منذ زمن طويل عن ممارسة أية قوة حقيقية تجاه البلد [٢٠٧] أما من الناحية الروحية فقد استمر الصدع الموجود منذ أواسط القرن الخامس الميلادى ، أما النتيجة الرئيسية للفتح العربى فهى عودة مصر مرة أخرى للحكم المباشر الفعال الذى لم يتعود عليه السكان الأصليون ، أما عن الحياة الثقافية للمسيحيين بالرغم من خضوعها للضغوط والمؤثرات التى مارستها الأغلبية المسلمة فقد استمرت فى التعبير عن الأحوال المتغيرة ، ويصدق هذا القول بوجه خاص على الأديرة البعيدة عن العمران ومع استمرار تلك الأحوال فإن المسلمين لم يحاولوا تحديد خروج ودخول المصريين والأجانب وبذلك ظلت قنوات

الاتصال بين المجتمعات المسيحية مفتوحة وظلت هذه الوسائل غير الرسمية مسئولة عن التعريف بالعناصر الأجنبية فى الفن المصرى . ويمكن أن نرى نتيجة هذا التدفق فى لوحات الدير الأبيض ودير السريان ، وربما أيضاً دير الأنبا أنطونيوس حيث كان الأرمن والسوريون يعملون بالفن فقد أصبحت الأديرة أقل حفاظاً على المصريين الأصليين ونعرف من القرن الثالث عشر على الأقل أن دير الأنبا أنطونيوس أقام به سوريون وأرمن وأحباش بالإضافة إلى المصريين وليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن ذلك كان موقفاً جديداً أو أنه لم يتكرر فى أماكن أخرى . وعلى ذلك نقول أنه حتى هذه الأديرة التى كان المصريون مسئولين فيها عن الزخرفة أصبحت مفتوحة لاستقبال المؤثرات من العناصر الأجنبية التى عاشت مع المصريين جنباً إلى جنب. وربما استمرت الأعمال التى يمكن نقلها من مكان إلى آخر فى أداء دورها . وبذلك أضيفت لوحات الموزايكو التى يمكن نقلها إلى تلك التى ذكرناها وقد بدأ ظهورها فى القرن العاشر وحظيت بفترة ازدهارها فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . (٢٠٨)

وقد تميز فن الأديرة فى هذه الأوقات الأخيرة باختلاط الأنساب واعتمد على جنسية الفنان أو الولاية التى قدم منها الشئ الذى يتخذ دور النموذج ، ولهذه الأسباب اتخذ فن الأديرة شكلاً أقل ترابطاً خاصاً فيما يتعلق باعتبارات الأسلوب . أما انعزالية القوى المؤثرة فهى مضللة مادامت قادرة على فرض سيطرة قوة معينة فى زمن معين . وهذه هى القضية التى شغلت القرون العديدة التى تمت فيها إنجازات هذه اللوحات . ومن الخطأ على سبيل المثال أن نتحدث عن المؤثرات الأرمنية ببساطة لأن الفنانين الأرمن قد اشتغلوا فى اثنين من الأديرة وكذلك فإنه بالرغم من وجود دليل يساند افتراض وجود روابط فنية مع كبادوكية فى القرنين العاشر والحادى عشر فليس لدينا ما يؤكد أنهم قد شكلوا ما يزيد عن كونهم جزءاً من كيان كبير . ولابد أن الهيمنة المتزايدة للثقافة العربية كانت هى العامل الوحيد للتوحيد خلال هذه الفترة كلها ولدينا دليل ضعيف عن تدخلها فى مجال الفن بالأديرة . والدليل الذى فى دير أبى مقار على وجه الخصوص يبين أن بعض أسس التشكيل قد طبقت فى محاولة لتحقيق فكرة متوازنة للزخرفة . وأن الكثير من هذه الأسس (التناسق ، واستخدام أدوات التنظيم ، واستخدام الفراغات بعناية) كانت قائمة منذ وقت طويل ، وتعتبر جزءاً طبيعياً من

مهارة الفنان ، أما فى الأسلوب فمن المتوقع وجود اختلاف لأن معظم الأعمال كانت ذات خاصية محدودة ، مع نفس النفور أو عدم القدرة على نقل أية فكرة عن استقلالية الموضوعات .

وهناك طراز للرسم الأمامى تميز بعدد من الخصائص وهو موجود فى دير أبى مقار ودير السريان ودير الأنبا أنطونيوس ، وهذا الطراز يتميز بالأنف الضيق والطويل مع رسم غير واضح أو غير موجود لتشكيل الفتحتين ، والفم الصغير ، والعينين الكبيرتين وفيما عدا الأشكال التى تمثل هذا الطراز فإنه لا يوجد دليل على استمرار الأسلوب ولكن مجرد خليط يعكس الأصول العالمية .

قائمة مراجع الفصل الرابع

1 - A. Garbar , Martyrium, vol. 2, p.219

2 - S. Sauneron. in BIFAO, Vol. LXVII (1969). pp. 49-100 and pls. XIV-XX

3 - E. Dewald, 'The Izoilograpliy of the Ascension'. in AJA. Vol. 19, p.277ff.

4 - C. Osieczkowska. 'La mosaique de la porte royale', in Byzantion.Vol.9,p.41ff

5 - C. Osieczkowska. op. cit.. p.57

6 - Maspero and Drioton. Fouilles exécutées à Baouit, pp.Il7and 137.

7 - A. Grabar, op. cit.. Index under 'Baouit' and esp. Chapter V. Vol. 2

8 - C. Ihm, Die progamme der christlichen apsismalerei (1960)

9 - Ihm, op. cit., p. 42 ff.

10 - Ihm, op. cit., P. 55 ff.

11 - Ihm, op. cit., p. 94 ff.

12 - Ihm, op. cit., p.47ff.

13 - KHS-Burmester, The Egyptian or Coptic Church. p. 48

14 - A. Atiya, A- History of Eastern Christianity, p. 127

15 - F. Dawmas and others, Kellia II (1964-65) pl.XXXIX, b and c

16 - A - Grabar, op. cit, .Vol. 2, pp. 241-42

17 - Cabrol and Leclerq, Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgies tome 4, pt. 1, 295-303 and 245-249

18 - Cabrol 'and Leclerq, op. cit, tome 4, t. 1, figs 3623-3630.

19 - Excavations at Dura Europos, 5th season (1931-32), p. 276

20 - M. de Villard, La nubia medioevale, Vol. 4, tavs. CLXII & CLXXVIII

21 - Cabrol and Leclerq, op. cit., tome 6, pt. 2, 2107-2126

22 - E-Amélineau, 'Vie de Pakhome', in Annales du Musée Guimet, Vol.XVII.

p-550; E. Amélineau, `Un évêque de Keft au VIIe siecle', in Memoires de l'Institut Egyptien, Vol. II. p.305 and p-407

23 - A. Fakhry, the Necropolis of el Bagawat, p. 67 ff

24 - A. Grabar, op. cit., Vol. 2, p.30.4

25 - There is some dispute regarding the figure of Enoch. Thompson (Excavation at Saqqara, 1908-10 p.48) is of the opinion that this is probably the Biblical Enoch. while Grabar (op. cit., Vol. 2, p.298) is equally certain that he was a monastic contemporary of jeremias.

26 - A. Grabar. op. cit., Vol. 2, pp. 303 - 304

27 - W. Smith and S. Cheetham, Dic tionary of Christian Antiquities, Vol, 1, pp. 575-576 and 673-674

28 - Cabrol and Lec lerq, op. cit, tome 1, pt. 1, 1036-1038 and tome 13, pt. 1, 1075-1097

29 - Cabrol and Leclerq, op. cit, tome 13, pt. I,, 1075-1081

30 - A. Grabar, op. cit, Vol. 2, p.300

31 - A. Piankoff, Teintures au monastére de saint antoine', in BSAC Vol.14.p.159

32 - C. Diehl, Manuel d'art byzantin, Vol. 11,-p-484ff.

33 - J. Clédat, 'Notes archéologiques et philologiques', in BIFAO. Vol. II, p,44ff and pls. i-v

34 - A. Grabar, op. cit., Vol. 2, Chapter VI and esp. p.241

35 - J. Strzygowski. Origin of Christian Art, p. 35

36 - J. Strzygowski. op. cit., pp. 34 and 41

37 - J. Strzygowski, op. cit., p. 33

38 - J. Strzygowski. op. cit, pp. 38-39

39 - J. Strzygows.ki. op. cit, p. 56

40 - C - Diehl, op. cit, Vol. 1, p. 20

41 - Among others: D. Zuntz. The Two styles of Coptic Painting' in JEA, Vol. 21, p.63ff-. C. Diehl, op. cit, : K. Wessel, Coptic Art: S. Der Nersessian, 'Some Aspects of Coptic Painting' in Coptic Egypt, (Brooklyn 1944) p. 43 ff

42 - I. Bell. Cults and Creeds in Graeco-Roman Egypt. p.63:

W. Schubart, Agypten von Alexander dem grofen bis auf Mohammed

43 - P. Kahle. Bala'izah, Vol. 1, p-260; Bell op. cit., p.87

44 - Bell. op. cit.,

45 - Cabrol arid Leclerq, op. cit.. tome 7, co 1.16

46 - P. du Bourguet, Early Christian Painting, p. 9

47 - Excavations at Dura-Europos, fifth season, P-239ff; M. Rostovtzeff, Dura-Europos-and its art, Chapter IV

48 - Cabrol and Leclerq, op. cit.. toine 7, cols. 15-17

49 - P. du Bourguet, o.p. cit.

50 - A. Adriani, Repertorio d'arte lell'Egitto greco-romano

51 - I. Bell, op. cit., p. 25 ff; I. Bell, Juden und Griechen im Romischen

Atexandreia: M. Roncalgia , Histoire de l'églies copute , vol. 1

52 - Excavations at Dura-Europos, final report op. cit,VIII Pt. 1, the Synagogue:

M. Rostovtzeff. op. cit.

53 - Dura - Europos, 5th season, p. 275 and pl. xlvii, 2

54 - A - Grabar, op. cit, Vol., 2, p. 167

55 - Cabrol and Leclerq, op. cit. , tome 7, cols. 15-17 : Jewish Art, ed .C. Roth,

P. 199

56 - A. Fakhry, op. cit.

57 - C. Roth, 'Jewish Antecedents of Christian Art' in 'Journal of the Warba and

Couxtauld Institutes, Vol. 16, p-44: A. Grabar, op. cit, Vol. 2, p.234

58 - I. Bell,Egypt from Alexander the Great to Arab Conquest, p. 38

59 - F. Hooper, Funerary Stelae from Kom Abou Billou,pp. 3-4

60 - Hooper, op. cit, . p. 6

61 - A. Badawy, L'Art copte les influences éguptiennes , p. 58 and fig. 43

62 - Cabrol and Leclerq, op. cit., tome 7, col. 18

63 - A. Grabar, Byzantium from the death of Theodosius to the rise of Islam, p.1

64 - H. Munier. 'L'Egypte byzantine', in Précis de l'histoire d'égypre. p. 63

65 - Grabar, Byzantium. p. 172

66 - D. Zuntz, op. cit., p-64

67 - C. Diehl, op. cit., see index under 'Testament (Ancien)' in Vol. II, and the entries under the various themes

68 - Munier, it.. op. cit. Bell. Cults and Creeds, p. 92

69 - Antioch on the Orontes. 1933-63 and 1937-39 for exx.

70 - Antioch. op. cit., 1932 : Grabar. Byzantium, p. 105ff

71 - Grabar, Byzantium, p. 106 : G. Downey, 'A. History of Antioch in Syria, pp.34-35

72 - Munier, op. cit.. pp. 54, 66-67

73 - Munier, op. cit. pp. 55, 63 : for a general discussion of the Antioch mosaics and the possible Persian influence, see Morey, The Mosaics of Antioch, esp. p. 41

74 - Morey. op. cit.. p. 47

75 - cf., e.g. Diehl. op. cit., figs. 117, 116, 124 : The Monza phials (Grabar, Byzantium, fig. 363, Mar!lriunm, vol. 3, pl. lxi): Grabar, Byzantium, figs. 176, 182

76 - Smith & Cheetham. op. cit.. Vol. 1, p. 877

77 - Smith & Cheetham. op. cit.. Vol. H, pp. U48-U54

78 - Cabrol and Leclerq, op. cit.. tome 7, col. 20

79 - Diehl, op. cit., Vol. 1. fig. 123(see also fig. 124) P. Ladeuze, Etude sur le cenobitisme Pakhomien, p. 275ff

81 - Houston, Ancient Greek. Roman, and Byzantine Clothing, p. 146 and figs. 143 and 158

82 - M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, pl. xxix

83 - Diehl. op. cit., Vol. 1, fig. U5: Cabrol and Leclerq. op. cit.. tome 4. fig. 3589

84 - Diehl, op. cit.. Vol. 1, p.240

85 - Talbot Rice. Persia and Byzantium, in 'lhe Legacy of Persia. p. 38ff

86 - exx. Diehl, op. cit., Vol. 1,fig. 57 : G. Bovini, The Ravenna Mosaics,pl.25

87 - Ravenna Mosaics, pl. 25

88 - Bovini,.op. cit.. p. 34

89 - Diehl, op. cit., Vol. I fig. 125

90 - Diehl, op. cit., Vol. 1, p. 230ff

91 - Grabar. The Beginnings of Christian Art. pls. 208, 213 and p. 196

92 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol. 1, p. 208

93 - Smith & Cheetham. op. cit., Vol. H. pp. 1548 - 1549

94 - Grabar, Martyrium, Vol. 2, p.228

95 - Grabar, Martyrium, Vol. 2, p. 56

96 - Rostovtzeff. Dura-Europos, pl. xiii

97 - Bovini, op. cit. ; Grabar Martyrium, Vol. 3 pl. xlvi: see also

Cabrol-and Leclerq, op. cit Lome 2, pt. 1, col. 2111

98 - J. C1édat, Le imriaste're et la nécropole de Baouit, p. 81

99 - Cabrol and Leclerct, op. cit. , tome 2, pt. 1. cols. 69-70 and figs. 1202and 1203 : Grabar, Christian Art, figs. 256, 257 . Kostof, The Orthodox Baptistry of Raveii-na, fig. 43

100 - S. Kostof, The Orthodox Baptistry of Ravenna, Fig. 43.

101 - Cabrol and Leclerq, op. cit., tom 2. pl. 1, col. 371 and Fig. 13 of.

102 - Kostof. op. cit., fig. 43 : Bovini. op. cit., pi. 11

103 - Cabrol and Leclerq, op. cit., tome 2, pt. 1, col. 360

104 - Cabrol and Leclerq, op. cit., tome 2, pt. 1, col. 366 and fig. 1301

105 - Kostof. on. cit.

106 - J. Breasted, Oriental [Forerunners of Byzantine Painting, p. 93 and fig. xxi

107 - cf. Kostof, op. cit., p. 86

108 - Monneret de Villard, La Scultura ad Ahnas, p. 4 off

109 - K. Michalowski, The Art of Ancient Egypt, p. 343

110 - Badawy, op. cit., p. 26 ff

111 - Rostovtzeff, Iranians and Greelz, pi. xxix

112 - For exx.. see the Antioch mosaics, refs. above, the Ravenna mosaics, and ahnost any examples in Berchem & Clotizot, -op. cit.

113 - Cabrol and Leclerq, op. cit., tome 13 no. 1, col. 1075 ff

114 - Antioch on the Orontes, 1933-36 pl 55, section 2, and pi. 89

115 - Grabar. Byzantium, p. 296

116 - Diehl, op. cit. , Vol. 1, p. 127

117 - Jewish Art. p. 215, fig. 81

118 - Badawy, op. cit., p. 30

119 - Rostovtzeff, op. cit. , pi. xxi

120 - Berchem & Clouzot, op. cit., it.. figs. 49, 51, 52

Grabar,Byzantium , p. 182

121 - Demus, Byzantium Mosaic Decoration, p. 44 : Breasted, op. cit.

123 - Demus, op. cit., p. 44ff

124 - R. Ghirsham. iran, pl. 62 and p. 48 : Rostovtzeff, Dura-Europos, pl.xviii:

The Synagogue, pl. lxxill

125 - Breasted, op. cit , pp. 73, 79

126 - Grabar, Byzantium, pi. 173

127 - Breasted. op. cit., pl. xi: 'I'lic Synagogue, PIS. lxi, lxvi, lxix, lxxi.

128 - Cabrol and Leclerq. P. cit., tome 7, pt 2, cols. 2396-2397

129 - Dewald. op. cit.. P. 285

130 - exx. Grabar, Byzantium, pl-,. 146, 147

131 - Smith & Cheetham,it.. Vol. 1, P. 199

132 - Smith & Clieetham, op. cit., Vol. 1, P. 199 a

133 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol. 11, P. 1398 : Berchem & Clouzot,

op. cit., p. xli

134 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol..II, P. 1400

135 - Grabar, Byzantium,pls. 161, 162

136 - Smith & Cheetham.op. cit., Vol. II, P. 1463 Berchem & Clouzot.

op. cit., p.xxiii: Hooper, op.cit., p. 19 and refs.

137 - Hooper, op. cit. , plates

138 - Hooper, op. cit., P. i'Jlf'

139 - Diehl, op. cit., Vol. 1, fig 113

140 - Badawy. 'L'art copte les influences hellénistiques et romaines', P. 49 in Bulletin de l'Institut d'Egypte, tome xxxv

141 - Quibell, Saqqara,(1908-1(N pl. xii

142 - Piankoff, op. cit., pl. I

143 - Fakhry, op. cit. , fig. 63

144 - J. Quibell, op. cit,. (1905-07)pl. LX

145 - Cle'dat, op. cit., pl. xviii

146 - J. Maspero & E. Drioton, op. cit. pl. XXRV, 2nd figure from the right

147 - Grabar,Byzantium p1. 199

148 - Grabar,Byzantium, pl. 179

149 - Grabar,Byzantium, pp. 169-170

150 - Grabar,Byzantium, pls. 234, 236-237

J. Maspero, op. cit., tome 59, pl. XXH

152 - J. Quibell op. cit., (1905-07) XLIV

153 - J. Clédat. op. cit., tome 12, pl. LII

154 - Grabar. Byzantium, pl. 167

155 - Grabar, Byzantium pl. 48

156 - Kostof, op. cit. fig. 45 ff tiri(-t

157 - J. Beckwith, Coptic Sculpture p. 15

158 - Grabar, Byzantium p.

159 - Morey, op. cit.. p. 41

160 - Grabar, Byzantium pp.1-2

161 - Berchem & Clouzot,op. cit. , p. xlii: Cabrol and L,--clerq, op. cit. tome 12, pt. 1, col. 1303 ff: Smith & Cheetliam, op. cit. , p. 1401

162 - Smith & Cheetham, op. cit., v7ol. II, p. 1401

163 - Berchem & Clouzot, op. cit., fig. LXXVII

164 - Cabrol & Leclerq, op. cit., torne 12, pt. 1, col. 1303 ff- de Gruneisen, 'La portrait d'Apa Jeremias' in Memoireses présentes par divers savants d'acade'mie des inscriptions et belles lettres, tome XII, pt. 2, 1913, pp.719-730

165 - de Gruneisen, op. cit.

166 - J. Beckwith, The Art of Constantinople, pls. 105 - 108, 169, 170

167 - T. Rice. Byzantium Painting, The Last Phase, pl. 25

168 - H. Torp, 'La date de la fondation du monastére d'Apa Apollo de Baouit et de son abandon'. in Mélanges 'archaeologie et d'histoire, tome 77, 1965, P. 175, note 1

169 - Monneret de Villard, Les couvents pre's de Sohag, P. 134

170 - Berchem & Clouzot, op. cit. , p. xxiv : Beckwith, op. cit.

fig. 97, 98, 101, 85, 80 etc.

171 - Cabrol & Lecleq op. cit., tome 7, pt. 2, col. 2167, ff

172 - Diehl, op. cit., Vol.II, fig. 298

173 - E. White, Monasteriesof the Wadi'N Natrun, pt. 3, p. 97 and footnotes

174 - Diehl, op. cit. , Vol. 1, fig. 148

175 - Piankoff, op. cit., pl.x: cf. T. Rice, op. cit., Pl. 6

176 - Grabar. Byzantium (Art of the World), Pl. 4 : a slightly more complete version can be found in Diehl, op. cit., Vol. 11, fig. 272 and p. 568 ff for the painting of Cappadocia generally

177 - Diehl, op. cit., Vol. 1, fig. 110

178 - Cabrol and Leclerq. op. cit.

179 - exx. Grabar, Byzantium pl 5, Rice op. cit., pl. xxvii, 112

180 - Rice, op. cit. , pl.

181 - Grabar, Byzantium. pl. 45

182 - Berchiem & Clouzot, op. cit., p. 51 : for a good example, see Ravenna Mosaics, pl. 21

183 - Rostovtzeff. Dura-Europos.. p. 97 : Smith & Cheetham, op. cit., Vol-11, p. 1074

184 - Cabrol & Leclerq, op. cit., To me 1, pt. 2, col. 2983 ff

185 - A good, though later, example can be found in Rice, op. cit.. pl.xxvi:

see also, pls. xxiv. 34, 56, 84 and Diehl, op. cit., Vol. II. Figs. 261

186 - See exx. quoted in previous reference

187 - E. White. op. cit., pp. 192-193 notes

188 - Diehl. op. cit.. Vol. II. pp. 500, 518

189 - Grabar, Byzantium (Art of the World), pl. 24

190 - E. White, op. cit.. p. 170

191 - See Examp;e in Rice & Grabar , op. cit., also Diehl

192 - The best reproduction of these paintings is to be found in J. Leroy, Moines et monastzres du proche - orient. pl. 5, p. 53

193 - Houston, op. cit., pp. 139-40 and figs. 154-155

194 - Berchem & Clouzot, op. cit.,p-LI and fig.c

195 - Piankoff, op. cit., PI. IV

196 - Piankoff, op. cit., p. 163

197 - E. White, op. cit., p. 69

198 - Dura-Europos. 5th season, pp-270-275 & ph. XLH & XLVIJI

199 - Cabrol & Leclerq. op. cit., tome 3, pt. 2, fig. 3380

200 - H. Buchtal. 'The Painting of the Syrian Jacobites', in Syria, XX, p.139

201 - Diehl. oe. cit.. Vol. II. p. 573

202 - For a reproduction of the St. Anthony paintings, see J. Doresse, 'Deux monastères coptes oubli'es', in Revue des arts, II. 1952 pl. 6

203 - J. Maspero. Fouilles exe'cut6es 'a Baouit. pi. XLVM

204 - Berchem & Clouzot, op. cit., p. xxv

205 - Maspero, op. cit.. pl. XLV

206 - Grabar. Byzantium (Art of the World), pl. 44

207 - P. du Bourguet L'Art copte, P. 153

208 - Diehl, op. cit., Vol. II, p 563.

الفصل الخامس

الأعمال الحجرية وأشغال الخشب

الأعمال الحجرية :

جاءت معظم الأعمال الحجرية التى تعرضنا لها بالدراسة من باويط وسقارة ذلك لأنهما الموقعان الديريان الوحيدان اللذان حفرا ونشرت المعلومات التى اكتشفت بهما بصرف النظر عن الطريقة غير الكاملة التى تم بها الحفر ، وقد اضطررنا إلى دراسة الكثير من أعمال النحت المسيحية بعيداً عن السياق لأننا حصلنا عليها من خلال قنوات غير رسمية وبالتالى لا نعرف مصدرها الحقيقى أو أننا غير متأكدين من هذا المصدر ، وحتى عندما يكون المصدر الحقيقى مؤكداً مثل المادة التى تنتمى إلى باويط وسقارة فإن هناك عاملاً آخر غير مؤكد هو الذى يُحدِّد المدى الذى يصل إليه ارتباط الحجر المكتشف بهذا الموقع وعدد المرات التى أعيد استخدامه فيها ، ذلك لأن هذه العادة انتشرت على مدى التاريخ المصرى وقد طبقها البناءون فى أماكن مثل الدير الأبيض والدير الأحمر .

وكما هو الحال فى اللوحات الزخرفية فمن الواضح بناءً على الأدلة التى لدينا أن الأعمال الحجرية المنحوتة قد استُخدمت فى نطاق محدود بالرغم من استمرار تطبيق نفس الخصائص المتعلقة بحياة المجتمع ومقدار ما يتمتع به من ثروة ، لقد كان مجتمع باويط ومجتمع سقارة من المجتمعات ذات الأهمية وقد عاش مجتمع باويط بالذات فترة زمنية لا يستهان بها ولكن العوامل الأخرى كالجغرافيا كانت لها بعض الأهمية فنجد أن مجتمعًا مثل دير الأنبا هدرا بأسوان بالرغم من شغله على مدى قرون عديدة فإنه على ما يبدو لم يستخدم الأعمال الحجرية فى الزخرفة ، لأن موقعه البعيد يعنى أنه قد انعزل عن المجرى الرئيسى لنهر الحياة الثقافية والفنية ، ونفس هذا السبب يوضح لنا

ندرة استخدام الأعمال الحجرية فى أديرة الأنبا أنطونيوس ، والأنبا بولا ، مع أن موقعى هذين الديرين عامران مثل غيرهما من مواقع الأديرة الأخرى من حيث الانشغال بالسكان ، ولابد أن تكرار البناء على مدى القرون قد استدعى هدم مثل هذه المنشآت الحجرية لأن الرهبان فى الماضى لم يهتموا بهذا التراث الفنى الذى ورثوه .

وهناك عامل آخر يتمثل فى طبيعة الرهبنة المصرية التى دفعها نمطها النسكى إلى معارضة إن لم يكن منع استخدام وسائل الزخرفة التى يقصد بها تجميل المبنى ، وتصور لنا هذا الموقف بشكل ممتاز تلك القصة التى تنسب إلى القديس باخوميوس وإليك نصها :

«وبنى القديس باخوميوس كنيسة صغيرة فى ديره ، وأقام لها أعمدة وغطى واجهاتها بالبلاط وأثثها بالأثاث الجميل وأحس بسرور زائد إزاء هذا العمل لأنه بناها جيداً ، وعندما اختلى بنفسه أعلن من خلال وكالة الشيطان أن جمال الكنيسة قد يدفع الإنسان للإعجاب بهذا الشئ وأن البناء قد ينال المديح ، وفجأة قام وأحضر حبالاً وربطها حول الأعمدة وصلى فى نفسه ، وأمر الأخوة أن يساعدوه ، فأحنوا أجسامهم ، فسقطت الأعمدة والمبنى كله (حتى الأرض) ، وقال للأخوة : احترسوا حتى لا تبذلوا قصارى جهدكم فى زخرفة عمل أيديكم ، وابذلوا أقصى عناية ممكنة لتكون نعمة الرب وعطيته فى عمل كل منكم وبذلك لا يتعثر العقل بسبب مديح المحتال(إبليس) الشرير ولا يفوز المفترى بفريسته .» (١)

ومن المدهش أنه بالرغم من هذه المحاباة فإن العمارة الديرية وظيفية بوجه عام وأن أشغال الخشب الزخرفية تتميز بالندرة النسبية للقصور فى مصادرها ، وقد وظفت الأعمال الحجرية على مدى أوسع من اللوحات المرسومة بالألوان التى لها هدف محدد، لتحقيق أهداف زخرفية معينة ولكن بدون إسراف ، إن كتلة الحجر المأخوذ من باويط يبدو أنها أخذت من الكنيسة الجنوبية (٢) أما فى سقارة فيبدو أن التوزيع أكثر انتشاراً مع وجود عدد من القطع المأخوذة من مواقع غير كنسية ربما كان من بينها بعض الأماكن المتواضعة (٣) وعموماً فإن هذه القطع على الأقل قد استخدمت خلال المراحل الأخيرة من شغل المكان ، وأنها تنتمى أصلاً إلى إحدى الكنائس التى فى المنطقة .

ونظراً لأن المادة المأخوذة من باويط وسقارة قد جاءت من موقعين لهما أساس زمنى ثابت فإن لها أهمية قصوى فى المساعدة على متابعة تطور النحت فى مصر

خلال الفترة التاريخية السابقة للعصر الإسلامى ، وهو إنجاز ساعدت على تحقيقه الأعمال الحجرية التى أخذت من موقعين غير ديرين وهما إهناسيا (هيراكليوبوليس ماجنا) وأكسير نخوس (البهنسا) (٤) وتتكون غالبية المادة التى تنتمى لهذين الموقعين الأخيرين من أشكال الأشخاص المنحوتة التى لا يوجد لها مثيل فى باويط أو سقارة مما يسهل عمل دراسة مقارنة مع الأعمدة ، والأفاريز والحنيات على المدى الأقل .

إن أعمال النحت المأخوذة من باويط وسقارة عندما نقارنها بتلك المأخوذة من إهناسيا والبهنسا سنجد أنها قد استخدمت أساسيًا لخدمة نفس الموضوعات الزخرفية ولكى توضع فى نفس المواقع أما الاختلافات الأساسية فإنها تتركز فى الأسلوب .

ومن جهة أخرى فإن تيجان الأعمدة الكورنثية التى من باويط وسقارة قد استبعدت بوصفها نماذج متدهورة من الطراز الكلاسيكى (٥) بينما هى فى نفس الوقت تمثل التحول عن هذه النماذج الأصلية (٦) وهذا التمييز ذو صفة أكاديمية بحتة ، وتتكون تيجان الأعمدة الكورنثية فى شكلها الكلاسيكى من ثلاثة صفوف فوق بعضها من أوراق الأكانثيا وقد تم ترتيبها خلف بعضها البعض وقد تبع كيتزنجر تفكك هذا الأسلوب الكلاسيكى بالطريقة الآتية : أولاً تحولت المنطقة العليا من العمود وبذلك أبعدت عناصر مثل الحلية الداخلية (الدرج الحلزونى) أو أوراق الشجر التى على شكل الجراب ، كما غطى قسم كبير من الدرج الحلزونى بأوراق الشجر ، وثانياً أصبحت أطراف أوراق الشجر أوسع انتشاراً بدلاً من اتجاهها إلى أعلى مباشرة بشكل شديد الانحدار وبذلك فقدت الأوراق الكثير من خصائصها الطبيعية وقل عدد الأطراف التى على شكل الفصوص وفى هذه المرحلة الأخيرة أصبح التصميم كله تجديداً بشكل مبالغ فيه . (٧)

وقد لاحظ زالوتشر أيضًا هذا الشكل التجريدى وكتب فيما بعد عن مظهر هذا التطوير الذى اختزلت فيه المناطق الثلاثة من أوراق الشجر أولاً إلى منطقتين وأخيراً إلى منطقة واحدة يوضع كافة السيقان على خط قاعدة واحد . (٨)

وحسب ما ذكره كيتزنجر فإن هذا التحول قد حدث فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس (٩) وتتضح لنا هذه العملية من خلال تيجان أعمدة إهناسيا (١٠) وهناك إضافة جديدة إلى خصائص تيجان أعمدة إهناسيا وهى أن أوراق الشجر التى فى الصف الأعلى قد رتبت بحيث تتسع المسافات التى بينها ، وبذلك اتخذت شكل أوراق الكرنب ، و شكل الجراب ، كما تمت تقوية مواضع الاتصال بعقد كبيرة .

وتكررت الكثير من خصائص تيجان أعمدة إهناسيا على تيجان أعمدة البهنسا [(١١)] ويرتكز الاختلاف الرئيسى فى أن النوع الأخير يمثل طرازًا ناعمًا حيث تقف الفصوص منحدرة ، وتتكون من ٤ – ٥ أطراف فى مقابل ٣-٤ أطراف بالنسبة لأعمدة إهناسيا ، وبذلك يتضح لنا أن أعمدة البهنسا تمثل مرحلة مبكرة فى تطور أعمال الحجر بالنسبة لتلك التى من إهناسيا التى تسبق بدورها طراز تيجان الأعمدة الكورنثية التى من باويط وسقارة ، لأن تلك الأخيرة بينما تتطابق مع طراز إهناسيا إلا أنها أكثر التزاماً بالتقاليد وأوراق الشجر المتفرعة منها أشد صلابة ، وفى بعض الحالات نجد أن أطراف الفصوص قد انكمش عددها إلى اثنين وأن الحليات الحلزونية قد اختفت خلف الأوراق التى على شكل الجراب أو انصهرت معها .

وبينما تنتشر تيجان الأعمدة الكورنثية فى المواقع الأربعة ، فإن تيجان الأعمدة التى على شكل السلة توجد فى باويط وسقارة فقط ، وقد دحضت الفكرة القائلة بأن هذه التيجان اختراع مصرى وهناك اتفاق عام حاليًا على أنها مقتبسة من تيجان الأعمدة التى تعود إلى عصر جوستنيان ومأخوذة عن رافنا والقسطنطينية [(١٢)] ويعتبر هذا الاقتباس مهمًا من حيث أنه يعود بتاريخ هذه التيجان التى على شكل السلة إلى منتصف القرن السادس . ولدينا أسباب تدعو إلى التفكير فى أن تيجان الأعمدة الكورنثية المتطورة الشكل والتى تنتسب إلى باويط وسقارة تعود إلى نفس هذه الفترة[(١٣)] ومن جهة أخرى فإن نموذج التيجان التى تمثل هبوب الريح التى من سقارة[(١٤)] تذكرنا بطراز كان شائعاً فى النصف الأخير من القرن الخامس ولذلك فلا بد أنها أثر لبناء أقدم زمنيًا [(١٥)] ويكشف فحص الأفاريز عن أن نماذج باويط وسقارة قد استخدمت طرازين أساسيين من زخارف تيجان الأعمدة ، الأول على شكل أوراق زهرة الأكانثى والثانى على شكل عنقود العنب والأول منهما استخدم بكثرة فى إهناسيا والبهنسا أما طراز عنقود العنب فقد استخدم فى البهنسا فقط ، ومرة أخرى نجد أن أوضح الاختلافات الموجودة فى المادة المأخوذة من المواقع الأربعة يتمثل فى الاتجاه نحو المزيد من الالتزام بالأسلوب .

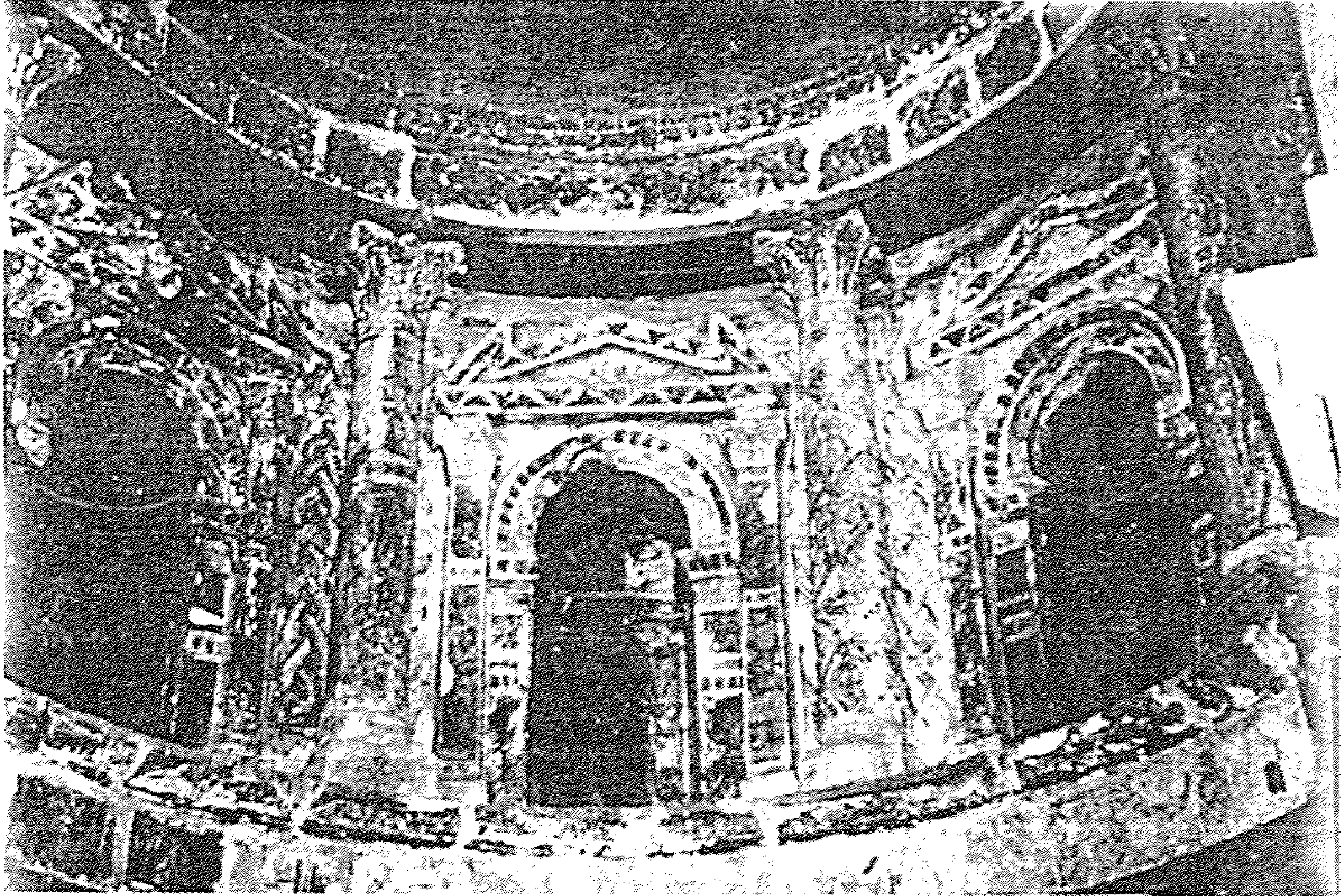
ونلاحظ أن الطرُز التى استخدمت فيها الأعمدة التى على شكل زهرة الأكانثى وعنقود العنب متشابهة فى كافة المواقع، مع تعديل فى أساليب استخدامها حيث وجدنا تيجاناً على شكل «الدرج المشغول» وفروع الأكانثى المتموجة مع حليات على شكل

باقات الورد أو الفاكهة ، وفروع الأكانثى المتشابكة ، وهذه الأشكال جميعها وجدت فى المواقع الأربعة ، ولكن بينما تميزت تصميمات البهنسا بالواقعية فإن المادة المأخوذة من المواقع الثلاثة الأخرى تتضح فيها الصفة الرسمية ومخالفة الطبيعة وتتصل درج الأكانثى التى من باويط وسقارة بمادة الموضوع إلى حدٍ ما .

وقد لاحظنا هذا الاتجاه أيضًا عند تقييم الزخرفة المستخدم فيها عنقود العنب فوجدنا أن الطرز التى من البهنسا طبيعية بشكل مقبول مع الفروع المتشابكة وهى تحمل عناقيد العنب وأوراق الكرمة التى تفيض بالحياة بصورة شاملة (١٦) ومن ناحية أخرى فإن تلك التى تنتمى إلى باويط وسقارة قد اختفت منها هذه الصفات الطبيعية وحل محلها تصميم رسمى متكلف ولا يفيض بالحياة (١٧) وتظهر فى البهنسا وإهناسيا كذلك عناصر زخرفية أخرى مثل أشكال المفتاح والبيضة والسهم (١٨) أما الحنيات فإنها تنتمى إلى طرازين منتشرين فى باويط وسقارة ، الأول منهما هو طراز القوقعة والثانى طراز واجهة الجملون المكسورة وكان الأول منهما شائعاً على أوسع نطاق بمنطقة البحر الأبيض المتوسط فى ذلك الوقت (١٩) كما كان موجوداً بمصر فى إهناسيا وغيرها من الأماكن (٢٠) أما طراز واجهة الجملون المكسورة فهو أحد المعالم المنتظمة للنحت من إهناسيا والبهنسا معاً (٢١) ومن الواضح أن شكل هذه الحنيات يعتبر تطويراً للحلية المثلثة التى فى أعلى واجهات المبانى والنماذج التى تدل عليها موجودة فى بعلبك (٢٢) ويتمثل الاختلاف الوحيد فى أن المحيط المثلث الشكل للحنية مكسور فى الوسط وقد حل محله إما مثلث مستقل أو قوقعة نصف دائرية ، ونلاحظ أن القسم الأوسط للحنيات فى البهنسا يتخذ فى معظمه شكلاً نصف دائرى ، بينما يتخذ فى إهناسيا شكلاً نصف دائرى ومثلثاً وكذلك تنتشر هناك الأشكال ذات المحيط المثلث ، ولم يكن كيتزنر دقيقاً فيما يتعلق بهذه النقطة عندما قال أن الجزء الأوسط من إفريز الحائط العلوى من حنيات إهناسيا لم يعد مثلثاً ، وأصبح من المعتاد استخدام المحيط الدائرى للقوقعة (٢٣) وتتميز الحنيات التى من طراز واجهة الجمالون المكسورة فى باويط وسقارة بأن كلاً منهما بها القسم الأوسط المثلث الشكل .

وتستخدم بعض الحنيات التى وجدت فى الهياكل بالدير الأبيض والدير الأحمر طراز واجهة الجمالون المكسورة . ولكن هناك أيضًا طراز مختلط نجد فيه أن طراز واجهة الجملون المكسورة يظهر مستقلاً تماماً فوق الحنية التى تتخذ الشكل نصف الدائرى ،

وقد أشار مسيو دى فيلار إلى أوجه التشابه بين هذا الطراز والحنيات التى وجدت فى جراسا بالرغم من أن جراسا قد بنيت سنة ١٨٥ للميلاد ويلقى هذا الفارق الزمنى بين هذا الأثر والكنائس المصرية كل التقدير . (٢٤)



الشكل رقم ٢١ : الدير الأحمر - الحنيات من طراز واجهة الجمالون

لذلك فإننا نستطيع من خلال المادة المتاحة أن نتتبع داخل مصر نفسها ، تطوراً واضحاً فى الأسلوب الذى عرضت علينا مراحله عن طريق النحت المأخوذ من البهنسا وإهناسيا وباويط / سقارة ، ويمكن ملاحظة هذا التطور فى كافة المجالات الرئيسية للنحت الزخرفى ، كما أننا نستطيع اعتباره حركة بعيدة عن الواقعية والخطوط الناعمة (البهنسا وإهناسيا القديمة) ومتجهة نحو طراز تزايد فيه إفساح الواقعية الطريق للزخرفة التقليدية والتصميمات المجردة ، وفى هذا الطراز الجديد تصبح الخطوط أكثر حدة والحفر أعمق (إهناسيا القديمة وباويط / سقارة) ، ومن الصعب تحديد المدى

الذى وصل إليه هذا التطور داخلياً ، وكم هو مدين للقوى الخارجية ، ويمكن اكتشاف الصلات بالنحت السورى/الفلسطينى فى نقاط عديدة (٢٥) ولكن كما يقول كيتزنجر فإن العناصر الشائعة لا تحتاج لأن تبين المؤثرات المسيطرة القادمة من مصدر أو آخر ، (٢٦) إن تأثير حضارة نباتا الذى افترضه كيتزنجر بالنسبة للأشخاص الذين صوروا فى النحت المأخوذ من إهناسيا قد امتد ليشمل نماذج الدرج المشغولة التى توجد فى معبد قصر رباح (٢٧) ولكن الدليل مازال ضعيفاً ولا يقوى على تقييم أى اقتراح بأن هذا التأثير كان حافزاً قوياً بالنسبة للنحت المصرى فى تلك الفترة . وتركزت التقاليد الهلنستية التى ظهرت فى مصر بالإسكندرية ولابد أنها لعبت دوراً مهماً فى النحت الزخرفى كما هى فى مجال نحت الأشكال (٢٨) وعلى أية حال فإن هذه التقاليد قد انتقلت عن طريق بيانات الأعمال البيزنطية الموجودة فى الأحواش وهى عملية تسهل ملاحظتها خاصة فى أشكال تيجان الأعمدة .

ولا شك أن التيارات الفنية كانت مرتبكة خلال تلك الفترة ، وأن أية محاولة للبحث عن مصدر وحيد محفوفة بالمشكلات ، بالرغم من أنها تبدو متناسقة وعلى ذلك فإن الدارس يستطيع أن يرى الكثير من النحت المصرى وهو يعكس الطرز التى انتشرت على نطاق واسع خلال تلك الفترة (٢٩) وقد اختلطت القوى المؤثرة وإن كان إنتاجها لا يعكس هذا الاختلاط فقد كانت العملية متماثلة مع تلك التى حدثت فى مجالات العمارة واللوحات الفنية ، حيث تواصلت القوى الهلنستية والبيزنطية مع التقاليد الوطنية المختلفة وأنتجت طرزاً جمعت بين معالم الثقافة الأجنبية والثقافة المحلية .

قائمة تتضمن طرز الأعمال الحجرية

(أ) تيجان الأعمدة :

باويط :

(أ) تيجان الأعمدة الكورنثية :استخدمت فيها جميعها زخرفة ورقة الأكانثى :

(I) صفان فوق بعضهما من فروع الأكانثى مع سلسلة من أنصاف الفروع فوقها لكى تسند الحليات الحلزونية الشكل .

(II) صف من الفروع الصغيرة حول قاعدة التاج تتناوب مع صف ثان من الفروع المماثلة لها فى الحجم ، أما الصف الثالث فإنه مكون من أربعة فروع كبيرة ترتفع من قاعدة التاج وتسند الحليات الحلزونية .

(III) عدد من الفروع الصغيرة حول القاعدة تتناوب مع الفروع الأكبر التى ترتفع لكى تشكل صفًا ثانيًا وفوقها عدد من أنصاف الفروع تسند الحليات الحلزونية الشكل .

(IV) يتكون القاع من صفين بنفس طريقة الطراز III الثالث ، ويتكون الصف الثالث من عدد من أوراق الأكانثى الصغيرة وتحتل الحليات الحلزونية مساحة أكبر من المعتاد ، وفى هذا النموذج تزين الطبقة الحجرية التى فوق العمود بحزامين أفقيين ، يتضمن الحزام الأعلى البيضة والسهم أما الطبقة الحجرية نفسها فإنها تترك بدون زخرفة فيما عدا القسم الأوسط من كل جهة وتزيّن بمجموعة من الأوراق، وقد تتضمن صليباً فى بعض الأحيان .

(V) يتكون من صفين فوق بعضهما من الفروع وقد برزت أطراف كل فرع مع انحدار الأوراق فى اتجاه الداخل.

(VI) تظهر فروع صغيرة حول القاعدة مع فروع طويلة ورفيعة بينها ترتفع إلى قمة التاج .

(ب) تيجان الأعمدة التى على شكل السلة :

(I) ينقسم سطح التاج إلى سلسلة من الأجزاء باستخدام عدد من أزواج الفروع الرأسية المجدولة التى تشكل نموذجًا أصليًا مكونًا من سلسلة من الدوائر الصغيرة ، وهذه الدوائر داخلها أوراق أو صلبان أو أزهار أو فواكه أو متروكة فارغة ، أما بقية التاج فتشغله الأوراق التى تواجه بعضها البعض مع الاتجاه نحو الداخل وتتلامس مع بعضها عند الأطراف .

(II) طراز على شكل سلة من أغصان الصفصاف الرفيعة وبينها فراغات مثلثة الشكل ، وفى أعلاها قسم يتضمن حيوانات ، وطيور ، وفواكه .. إلخ .

(جـ) طراز مركب من عناصر مختلفة : تتكون قاعدة هذا التاج من سلسلة ضحلة العمق مزخرفة بأزهار وأوراق الأكانثى وترتفع من هذه القاعدة سلسلة من فروع الأكانثى وتتكون الفروع السفلية من مجموعات ثلاثية ، أكبرها المجموعة الوسطى ، أما الأطراف فهى بارزة وهناك فروع أخرى تفصل بين هذه الفروع على ارتفاع أعلى منها قليلاً ولكن ليست لها أطراف بارزة وليست بها حليات حلزونية الشكل .



الشكل رقم ٢٢ عمود على شكل سلة - الطراز ب

سقارة :

(أ) تيجان الأعمدة الكورنثية :

(I) استخدمت فيها سلسلة من فروع الأكانثى المنفردة ، وتتكون كل منها من ٣-٥ ورقات مدببة .

(II) ثلاثة صفوف من فروع الأكانثى ، يتكون الصفان السفليان بالشكل المعتاد أى من فروع صغيرة وكبيرة تتناوب من القاعدة العادية ، ويتكون الصف العلوى من فروع صغيرة تبرز من السلة مع حليات حلزونية فوقها ، أما الطبقة الحجرية التى فوق العمود فهى مزخرفة بالبيضة والسهم .

(III) مثل رقم II اثنين من حيث القاعدة ، أما الجزء العلوى فإنه يتخذ شكل سلسلة من الفروع المتشعبة على شكل حرف «٧» وفوقها حليات حلزونية ، أو عدد من أنصاف الفروع التى تسند الحليات الحلزونية.

(IV) صفان فقط ، يحتل الصف السفلى منهما فراغاً أكبر من المعتاد .

(V) صفان فوق بعضهما مع فروع صغيرة أسفلهما وفروع كبيرة فوقهما .

(VI) فروع صغيرة وكبيرة بالتبادل وهناك فروع متشعبة فوق الفروع الصغيرة .

(VII) يوجد هنا وجهان فقط للتاج قد امتلأ كل منهما بفروع الأكانثى .

(VIII) ثلاثة صفوف من الفروع تتفرع نحو الخارج لتشكل بروزاً ظاهراً عند القمة .

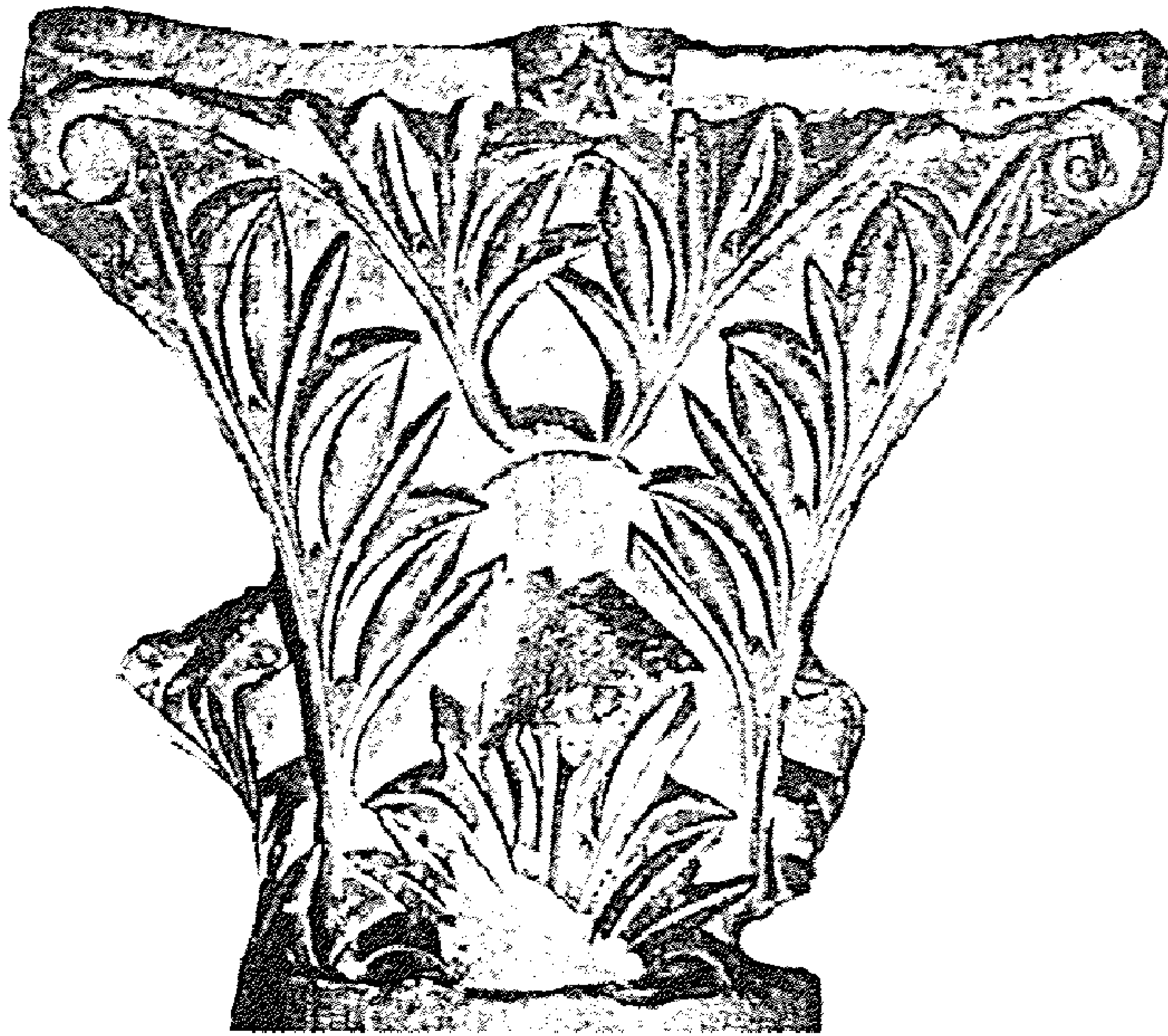
(IX) نموذج وحيد من تيجان الأعمدة يتخذ شكل أوراق الأكانثى التى تبعثرها الرياح مع إكليل بالقرب من القمة .



الشكل رقم ٢٣ سقارة : تاج عامود كورنثى



الشكل رقم ٢٤ سقارة : تاج عامود يمثل هبوب الريح



الشكل رقم ٢٥ سقارة : تاج عامود كورنثى



الشكل رقم ٢٦ سقارة : تاج عامود كورنثى

(ب) تيجان الأعمدة التى على شكل السلة :

(I) تحيط بالقاعدة عناقيد العنب وفى أعلاها توجد فروع الكرمة المتشابكة وقد برزت من زهريات صغيرة ، أما الفراغات التى تكونت من تشكيلات الكرمة فإنها تمتلئ بالأوراق ، والعنب ، والأزهار ، أما الطبقة الحجرية التى فوق العمود فهى تتضمن تشكيلاً متواصلاً من الكرمة بالإضافة إلى البيضة والسهم .

(II) نفس التشكيل رقم I ولكن بدون العنب الذى يحيط بالقاعدة مع الاكتفاء بملء الفراغات التى بين تشكيلات الكرمة بالأوراق وعناقيد العنب ، ولا توجد هنا زخرفة البيضة والسهم .

(III) تشكل فروع الكرمة عدداً من الدوائر الكبيرة وفى كل منها ورقة وحيدة من أوراق الكرمة ، وكل ورقة لها سبعة أطراف مدببة .

(IV.) ينقسم إلى مناطق بواسطة سلسلة من الفروع الرأسية المتشابكة والتى تشكل دوائر صغيرة ، وتمتلئ الدوائر من حليات الأزهار ، أو الفاكهة ، أو الأوراق ، أما المناطق الكبيرة فإنها تمتلئ بورقتين كبيرتين لكل ورقة منها سبعة أطراف مدببة ، وتتجه الأطراف إلى أسفل .

(V) نفس الطراز السابق رقم IV (أربعة) إلا أن الفراغات الصغيرة الناتجة عن الفروع المتشابكة قد تركت فارغة .

(VI) ثمانية فصوص ، وبها فروع الكرمة التى برزت من زهريات صغيرة لتشكل سلسلة من المناطق المفلطحة التى تمتلئ بسبعة أزواج من أوراق الكرمة وتحيط بقاعدة التاج أوراق أصغر حجماً .

(VII) ثمانية فصوص والقاعدة هى نفس قاعدة رقم IV أربعة مع فروع متشابكة ، أما الدوائر التى تشكلت منها فقد امتلأت بالصلبان ، والأزهار ، أو تركت فارغة ، ونجد فى هذا الطراز أن المناطق التى بين الفروع المتشابكة قد امتلأت بأوراق الكرمة المتجهة نحو الداخل والحليات الحلزونية .

(VIIII) مثل رقم VI (ستة) ولكن بدون فصوص .

(IX) صفان فوق بعضهما من فروع الكرمة التى تشكل دوائر ، وقد امتلأت كل دائرة بورقة واحدة لها خمسة أطراف مدببة .

(X) سلسلة من الفروع المنفردة وأطرافها بارزة فى حدة ، وتنحنى الأوراق التى على كلا الجانبين إلى الداخل وتتلامس مع بعضها البعض .

(XI) ينقسم كل وجه من الوسط بواسطة منطقة مثلثة الشكل من عيدان الخيزران المجدولة وهناك تكوين من الأوراق المنتشرة أفقياً على كلا الجانبين .

(XII) تشكيل ضيق فى الوسط يتكون من فروع رأسية مجدولة ، وعلى جانبيها فروع منتشرة أفقياً ، وتحيط بالقاعدة أوراق صغيرة وثمار الرمان .

(XIII) خطوط غليظة وكثيفة ، متموجة ومتشابكة بحيث تشكل تكويناً من عيدان الخيزران المجدولة فى هيئة غير مستوية .

(XIV) سلسلة من سعف النخيل الكبير الحجم.



شكل رقم ٢٧ : سقارة : تاج عمود على شكل سلة





الشكل رقم ٢٨ ، ٢٩ : سقارة : تاج عامود على شكل سلة





الشكلان رقم ٣٠ ، ٣١ : سقارة – تاج عامود على شكل سلة

(جـ) تيجان الأعمدة التى على شكل سعف النخيل :

تتكون من سعف النخيل المنفرد الكبير الحجم والضلع الأوسط للسعفة الواحدة تجرى تقويته أحياناً بالبروز الحاد كما أنه ينحت على التاج بشكل مكشوف أحياناً .

(د) تيجان الأعمدة التى على شكل سعف النخيل وفروع الأكانثى :

يوجد عند القاعدة صف من فروع الأكانثى الصغيرة التى يتفرع منها عدد من سعف النخيل الكبير ، ومازالت بعض تيجان الأعمدة التى من هذا الطراز تزهو بألوانها اللامعة .



الشكل رقم ٣٢ : سقارة تاج عامود من سعف النخيل



الشكل رقم ٣٣ : سقارة : تاج عامود من سعف النخيل وأوراق الأكانثى

(هـ) تيجان أعمدة من طرز مختلفة :

(I) فى هذا الطراز نجد صليباً داخل إكليل من الزهور على كل وجه .

(II) حليات حلزونية محفورة ترتفع من القاعدة إلى الأركان العلوية مكونة شكل «V» على كل وجه وفى داخلها باقة من الزهور .

(III) يوجد بهذا الطراز عمودان على كل وجه أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار ، وتبرز من القمة حليات حلزونية وفروع ، ويوجد ساق نباتى بين كل زوجين من الأعمدة .

الدير الأحمر : جميع التيجان من الطراز الكورنثى ، ويوجد فى بعض الحالات صفان من السلالم وقد تكونا من فروع صغيرة بالتبادل مع فروع أخرى أكبر حجمًا ترتفع إلى قمة العمود ، وفى الحالات الأخرى يعلو هذين الصفين من السلالم فروع من سيقان النبات التى تشبه قرن الوعل الذى يتخذ شكل حرف (V) فوق الفروع الأصغر ، وأحيانا توضع دوائر صغيرة تحتضن صلبانًا عند قمة العمود ، وتبرز أطراف أوراق الشجر المتشابكة .

الدير الأبيض : تختلف الطرز هنا عن تلك الموجودة بالدير الأحمر فبعضها ينتمى إلى الطراز الكورنثى كما وصفنا من قبل ولكن هناك تيجان أخرى من الطراز الأيونى ، وتيجان أخرى تتضمن تصميماً بسيطًا من زهرة الأكانثى ومعه صف واحد من الفروع ، وعلى كل حال فإن العديد من التيجان التى بهذه المنطقة إن لم يكن كلها ، قد أعيد استخدامها مرة أخرى .

وتتميز كافة تيجان الأعمدة بهذه المواقع بأن لها أوراق مدببة ومحفورة حفرًا غائرًا ، كما أن أطراف أوراق الأكانثى عادية بالرغم من أنها ذات بروز واضح .

التيجان المشغولة أو المعشقة :

باويط :

(I) صفان من أوراق الأكانثى المدببة مع بروز أطرافها .

(II) صفان من فروع الأكانثى أحدهما فوق الآخر مع بروز أطراف الأوراق ، وفى أعلاها توجد حليات حلزونية مع شكل ورقة فى الوسط .

(III) فرع أكانثى فى الوسط وعلى جانبيه نصف فرعين أكبر حجمًا ، وزوج من فروع قرن الوعل فوق الساق النباتية الصغيرة .

(IV) الطراز المنتشر منها يماثل رقم (III) (ثلاثة) ولكن الفرع الأوسط أكبر حجماً، وتتخذ الأوراق شكل القوقعة ، ويمتلئ الفراغ الموجود بين الفرعين اللذين يشبهان قرنى الوعل بورقة أو مجموعة من الفواكه .

(V) يوجد فى هذا الطراز نصف فرع على كلا جانبى كل وجه ، وبين الفرعين الصغيرين يبرز ساق أكبر حجمًا بينما يوجد زوج من قرون الوعل فوق الفرعين الصغيرين .

(VI) يشبه هذا الطراز من تيجان الأعمدة الطراز رقم (V) (خمسة) مع زخرفة مكونة من شريط من أوراق الكرمة عند القاعدة .

سقارة :

(I) نفس الطراز رقم III (ثلاثة) الموجود فى باويط مع نصف فرع إلى اليسار وإلى اليمين وبينهما فرعان صغيران على جانبى فرع أكبر حجمًا ، ويوجد فوق الفرعين الصغيرين قرنان من قرون الوعل يتشابكان عند النهاية .

(II) فروع كبيرة وأخرى صغيرة بالتبادل (٣ فروع من الكبيرة ، وأربعة من الصغيرة) مع قرون للوعل فوق الفروع الأصغر .

(III) فروع أكانثى طويلة بالتبادل مع سيقان مدببة الأطراف .

(IV) نفس تكوين الطراز I (الأول) إلا أن الفروع التى تشبه قرون الوعل تمسك بها يدان ممتدتان من الفروع الأصغر التى تحتها .

(V) يوجد نصف فرعين على كل وجه وفى الوسط منطقة فارغة .

دير البراموس :

يوجد عند الطرف الغربى للجناح بكنيسة العذراء تاج عمود ، مشغول به صف سفلى من أوراق الأكانثى وشريط أفقى ضيق فوقه يتضمن البيضة والسهم .

ويوجد فى متحف الأيقونات بمدينة ركلنجهاوزن تاجا عمودين مستطيلين يستعملان ركيزتين للحائط ويقال عنهما أنهما مأخوذان من دير الأنبا بولا [٣٠] ويتشابه العمودان من حيث القاعدة بالرغم من أن أحدهما يتميز بالخشونة بالنسبة للآخر ، وهناك ورقتان كبيرتان من أوراق الأكانثى على كل من الجانبين مع وضع ورقة أخرى من نفس الحجم فى الوسط ، ويفصل بينهما فرعان أصغر حجمًا ، وهناك فوق الفرع الأوسط تمثال نصفى لإنسان يمثل فى أحدهما أنثى وفى الآخر ذكر ، وتتميز عينا الأنثى بأنهما عميقتان ، وهما من نفس الطراز الذى تنتمى إليه أعمدة الشيخ عبادة المثيرة للجدل ، ويوجد على جانبى شكل الذكر طائران كبيران وقد ضاعت رأس أحدهما .

جـ الأفاريز :

باويط :

(I) صف متصل من الدوائر على شكل المعين ، وهناك فى وسط كل معين حلية على شكل وردة بينما امتلأت الفراغات الأخرى بأشكال نباتية .

(II) دوائر ومربعات متبادلة فى شكلٍ متشابك ، وفى داخلها طيور ، ومجموعات من الفاكهة وأوراق الأشجار .

(III) سلسلة من الدوائر الكبيرة التى يربط بينها صلبان على شكل حرف X وهو الحرف رقم ٢٢ من الأبجدية الإغريقية وينطق (تشى) .

(IV) سلسلة من الصلبان التى على شكل حرف X مع أشكال المعين التى تمتلئ بحليات على شكل وردة كما توجد بين الفروع العليا والفروع السفلى للصلبان شكل ورقة نبات صغيرة .

(V) شكل مفتاح منقوش يتضمن حليات على شكل الأزهار متعددة النوعيات .

(VI) سلسلة من المناطق المربعــة التى بهـا حليـات على شكل أزهار ، وطيـور ، وأوراق الأشجار .

(VII) سلسلة من الأشكال المثمنة الأضـلاع وأشكال الأزهار وقد امتـلأت الأشكال المثمنة بالأزهار كما امتلأت الفراغات بأشكال المعين والأشكال السداسية الصغيرة .

(VIII) ركنان بكلٍ منهما إكليل من الزهور فى داخله صليب .

(IX) ركنان بكلٍ منهما دائرة بداخلها صورة السيد المسيح على العرش .

(X) ركنان بكلٍ منهما ميدالية تتضمن تمثالاً نصفياً لشخص غير معروف .

وتسـتخـدم الكثيـر من الأفاريز التى وجدت فى باويط أشكالا نبـاتية فى داخلها تشكيلة من التصـميمات الأخرى ، والاختـلافات بينها محدودة ، وسنصف فيما يلى الطرز الرئيسية منها :

(XI) غصنـان متمـوِّجان من أغصـان الكرمة أحدهمـا سميك والأخر رفيع وقد رسـمت أشكال الطيـور فى الفراغـات الكبـرى التى فى الوسط وهى طيـور فـردية أو زوجية، وأحياناً تنقر هذه الطيور عناقيد من العنب ، أما الفراغات الأصغر فوق وتحت الأغصان فقد امتلأت بالعنب وأوراق الكرمة .

(XII) أغصـان الكرمة المتشابكة وقد شكلت سلسلة من الدوائر وتتضمن كل دائرة أوراق وعناقيد العنب المتشابكة ، وقد امتـلأت الفراغـات التى بين الدوائر بنفس هذه التشكيلات وأحيانا يجرى اعتراض تسلسل التصميم برسم صليب داخل دائرة .

(XIII) غصن كرمة كثيف ومتموج وقد امتـلأت الفراغات بأغصـان أصغر حجمًا وعناقيد من العنب ومجموعات من الفاكهة .

(XIV) كرمة ترتفع من فازة فى الوسط وتملأ السطح بأغصان وعناقيد العنب .

(XV) نفس الشكل المذكور فى رقم ١٤ السابق ولكن مع استخدام الرمان بدل العنب .

(XVI) شريطان أفقيان يتضمن الأعلى منهما فرعين مجدولين من نبات الأكانثى مع رسم أوراق الأكانثى فى الفراغات العليا والسفلى ، أما الشريط السفلى فقد رسم به غصن متموج منفرد وقد امتـلأت الفراغات بأشكال الأزهار الصغيرة التى يتفرع منها تصميم على شكل عجلات .

(XVII) يظهر لنا تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر وقد اتخذ شكلاً رسميا وخضع لطابع معين مختلف عن ذلك المذكور فى رقم XVI(١٦) سابقًا .

(XVIII) يتضمن تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر ملاكين يحمل كل منهما إكليلا من الأزهار فى داخله صليب .

(XIX) يتضمن تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر على كل من جانبيه دائرة تتضمن صلبانًا على شكل حرف X وصلبانًا يونانية .

(XX) يتضمن تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر الأقل شبهًا بالتصميم المذكور فى رقم XVI (١٦) فاكهة وأزهارا بدل مجموعات الورود .

(XXI) غصن متموج يشكل دوائر تمتلئ بأوراق الشجر وثمار الرمان .

(XXII) مثل الطراز رقم (XXI) (٢١) السابق ولكن باستخدام الورود بدل الرمان .

(XXIII) غصن متموج وبه أوراق الأشجار والفاكهة فى الفراغات العليا والسفلى .

(XXIV) مثل رقم XXIII (٢٣) ولكن مع شغل الفراغات بأوراق الشجر المزدوجة.

(XXV) غصن متموج يشكل دوائر كبيرة وفى داخل كل دائرة وردة ، أو ورقة شجر ، أو صليب .

(XXVI) شريطان أفقيان يتضمن الشريط العلوى غصنًا متموجًا وفى داخل الفراغات أوراق أشجار مزدوجة ويتضمن الشريط السفلى غصنًا متموجًا آخر وقد امتلأت الفراغات هنا بأوراق الشجر والرمان .

(XXVII) فروع متشابكة تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى تربطها لفائف وفى داخل كل شكل بيضاوى ورقة شجر ذات ثمانية أطراف .

(XXVIII) نفس الطراز رقم XXVII (٢٧) وقد امتلأت الأشكال البيضاوية بورقات فردية من أوراق الشجر ، أما الفراغات التى فوق وأسفل الأشكال البيضاوية فقد تضمنت الربعين الأماميين من الأرانب البرية .

(XXIX) يوجد هنا شريط ضيق بطول قمة الأفاريز يتكون من فروع أفقية متشابكة أما فى الأسفل فإن السطح مقسَّم إلى ثلاث أقسام بواسطة إكليلين من الأزهار يحتوى كل منهما على تمثال نصفى ، ويتضمن القسم الأيمن زخرفة متوسطة الجودة من العجلات ، أما فى الوسط فهناك أغصان متشابكة مع رسومات تمثل طيوراً فى الفراغات أما فى القسم الأيسر فنجد مربعات ودوائر تبادلية تتضمن سلالاً من الفاكهة والطيور .

(XXX) استمراراً للشكل رقم XXIX (٢٩) وتنقسم الأقسام الثلاثة هنا بواسطة تمثال نصفى فى داخل برواز مربع ودائرة تتضمن صليبًا ، ويتكون القسم الأيسر من شكل كرمة متموجة فى داخله عناقيد صغيرة من العنب ، أما القسم الأوسط فيشمل سلسلة من الدوائر المتشابكة التى تتضمن طيورًا ، وحيوانات ، وسلالاً من الفاكهة أما فى اليمين فهناك أشكال المعين التى بها مجموعات من الورود .

سقارة :

(I) تكوين من أوراق الأكانثى ذات طابع معين وهى تشكل سلسلة من الدوائر الصغيرة التى تفصل بينها مجموعات من الورود ، وفى وسط كل دائرة وردة صغيرة .

(II) أغصان الكرمة المتشابكة والتى تشكل سلسلة من الدوائر الصغيرة التى تحتوى كل منها على ورقة شجر منفردة ، أما الفراغات العليا والسفلى فهناك أوراق شجر أخرى وعناقيد صغيرة من العنب .

(III) أغصان الكرمة المتشابكة والتى تشكل سلسلة من الدوائر الكبيرة ، وفى كل دائرة زوج من أوراق الشجر الكبيرة وعنقودان من العنب ، أما الفراغات التى بين الدوائر فقد شغلتها أوراق شجر أخرى وعناقيد من العنب .

(IV) غصن كرمة متموج ويتضمن كل فراغ ورقة عنب منفردة وعنقوداً من العنب.

(V) غصن كرمة متموِّج وقد امتلأت الفراغات السفلية بسلسلة من أوراق الشجر الكبيرة المنفردة ، أما الفراغات العلوية فهى تتضمن عناقيداً من العنب .

(VI) أغصان متشابكة تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية وأوراق الشجر فوقها وتحتها .

(VII) سلسلة من الأشكال البيضاوية يتضمن كل منها تكويناً من النباتات .

(VIII) فرع متموِّج يشكل سلسلة من الدوائر وقد امتلأت بأوراق الشجر وبها تشكيل من الفاكهة فى الوسط أو ورقة صغيرة منفردة .

(IX) درج يتكون من أغصان الأكانثى يشكل سلسلة من الدوائر الكبيرة وبها مجموعات من أوراق الشجر وتوجد فاكهة فى وسط كل دائرة ، والأرباع الأمامية من بعض الحيوانات ، أو تمثال نصفى ، ويتضمن بعضها إكليلا من الزهور بداخله صلبان على شكل حرف X وصلبان يونانية ، وفى بعض الحالات تتضمن الصليب اليونانى بمفرده .

(X) فى وسط هذا الطراز تشكيل من النباتات داخل إكليل من الزهور ، وعلى كلا الجانبين شكل محطم يمثل إنساناً يحمل إكليلاً من الزهور فوق رأسه ، ويوجد فى أقصى اليسار وأقصى اليمين أغصان كرمة متشابكة محكمة الصنع وتتضمن أوراق وعناقيد العنب .

(XI) تصميم تعلوه البواكى وفى داخل كل باكية صورة لواحد من الرسل .

(XII) إكليل من الزهور يتضمن صليبا على جانبيه أغصان تنتشر فى تناسق .

(XIII) سلسلة متتابعة من أشكال المعين فى داخلها باقات من الورود .

د – الكرانيش :

سقارة :

(I) قطعة محطمةّ تتكون من سلسلة من الدوائر المتشابكة .

(II) بقية القطع الأخرى من نفس الطراز أى أنها تتكون من أغصان مجدولة فى وضع أفقى بحيث تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى فى الوسط مع أوراق الشجر فوقها وتحتها .

الدير الأبيض :

زخرفت الأقسام المائلة من الكرانيش بسلسلة من المناطق المربعة والتى تتضمن تشكيلات من الأزهار ، أما الأطر الخشبية التى أسفلها فإنها تمتلئ بمجموعة من التصميمات والأغصان المتشابكة مع تشكيلة العجلات ، وأنصاف دوائر متشابكة مع عناقيد من العنب فى الفراغات أو تشكيلات الورود أو أوراق الشجر الكبيرة داخل دوائر ونماذج من أشكال هندسية مزخرفة .

باويط :

يوجد بها نماذج قليلة من الطراز رقم (II) (٢) الموجود فى سقارة .

هـ - العوارض العليا والرأسية : -

سقارة :

(I) العارضة العليا : القسم الأوسط منها على شكل حنية ومزخرف بمثل رسم المفتاح الذى على جانبه دائرة تتضمن نجمة فى داخلها حلية على شكل وردة ، أما القسم الأيسر من رسم المفتاح فيتضمن عدداً من الحليات التى على شكل الوردة ، ويوجد على كلا جانبى هذا القسم الذى على شكل الحنية إطار مستطيل الشكل ، ويشتمل على اثنين من الحيوانات (محفور الآن بالإزميل) وتتفرع على جانبه زهرية أما الحد الجانبى للعارضة فهو مزخرف بأغصان وأوراق أشجار متموجة .

(II) العارضة هنا قد أزيلت بسبب إعادة استخدامها لحجز المياه ، وإلى اليسار منها لوح خشبى يتضمن رسم المفتاح ، وإلى اليمين لوح مستطيل آخر به تكوين من النباتات يحتوى على بعض الطيور ، أما القسم الأوسط فيحتوى على رأس وصدر شخص من الأمام .

(III) جزء من العارضة العليا به فروع متشابكة تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى فى الوسط وفى أعلاها وأسفلها أوراق الشجر ، وفى الوسط صليب صغير .

(IV) العارضتان الرأسيتان للباب :

وجهان بكلٍ منهما منطقة غائرة من الزخارف يفصل بينهما شريط أفقي ضيق يتضمن بعض الطيور ، وقد امتلأت المنطقة السفلية بما يشبه مجرى القناة بينما اشتملت المنطقة العليا على سلسلة من الخطوط المتعرجة بزوايا حادة (زجزاج) على شكل « M» أما الوجه الثالث فيشتمل على فرعين متشابكين أفقيًا يشكلان سلسلة من الدوائر التي بها حليات على شكل الوردة وطيور وزهرية في الدائرة السفلية .

(V) العارضتان الرأسيتان للباب :

يتضمن الوجه نصف الدائرى نفس نظام الزخرفة الذى وصفناه فى رقم IV (٤) أى أنه يشتمل على ما يشبه القناة على سلسلة من الخطوط المتعرجة بزوايا حادة (زجزاج) يفصلها شريط أفقي ولكن الأخير هنا يتضمن أسوداً بدلاً من الطيور ، أما الوجهان الآخران فيشتملان على حرف «X» المتكرر .

(VI) العارضتان الرأسيتان للباب : يتضمن الوجه نصف الدائرى نفس نظام التركيبات التى على شكل منطقة غائرة والخطوط المتعرجة، وقد انقسمت فى هذه الحالة بواسطة شريط يتضمن رسم المفتاح والحليات التى على شكل الورود ، أما الوجهان الآخران فيشتملان على فرعين من أغصان الكرمة أحدهما سميك والآخر رفيع وقد خرجا من زهرية كبيرة متجهين إلى أعلى ، أما الدوائر التى تشكلت بين الفرعين فقد امتلأت بأوراق الكرمة المنفردة أو الفاكهة ، (يبدو أنها ليست فاكهة العنب) .

(VII) العارضتان الرأسيتان للباب المربعتا الشكل : كافة الوجوه تشتمل على الشريط المستطيل الضيق تحت الجزء الأوسط ، وقد امتلأ أحدها بفرع كرمة متموج يشتمل على عناقيد وأوراق العنب بالتبادل فى الفراغات بينما امتلأ الوجهان الآخران بخطوط متشابكة تشكل مربعات تشتمل على أوراق شجر ذات ثمانية أطراف وحليات على شكل الورود أو العجلات .

(VIII) العارضتان الرأسيتان للباب المربعتا الشكل :

تشتمل الوجوه على ألواح مستطيلة من الخشب وقد امتلأت بفرعين متشابكين يشكلان أشكالاً بيضاوية فى الوسط بها أوراق على اليسار وعلى اليمين .

(IX) العارضتان الرأسيتان للباب المربعتا الشكل :

يوجد فى أحد الوجوه لوح مستطيل من الخشب وقد امتلأ بأغصان متشابكة رأسيًا تشكل سلسلة من الدوائر فى الوسط مع وجود الأوراق على كلا الجانبين ، أما الوجهان الآخران فإنهما يشتملان على لوحين مماثلين مزخرفين بأغصان الكرمة التى تخرج مرتفعة إلى أعلى من زهرية وتشكل عدداً من الدوائر وقد امتلأت الدوائر بعناقيد العنب أو أوراق العنب بشكل تبادلى ويوجد فى أعلى كلٍ من العارضتين تاج من زهرة الأكانثى .

وهناك أيضًا عدد من العوارض الرأسية من سقارة يتكون معظمها من نقوش تتقاطع معها دوائر تتضمن صلباناً أو حليات على شكل الورود .

الدير الأحمر :

(I) الباب الشمالى :

الوجه الخارجى لهذا الباب به ثلاث عوارض عليا فوق بعضها البعض وقد زخرفت السفلية منها بسلسلة من الدوائر وأنصاف الدوائر التى بها أوراق الشجر والعارضة الوسطى أصغر من الأخريين وبها خط متصل من أوراق الأكانثى ، أما العارضة العليا فتتضمن تصميماً من أوراق الشجر المتشابكة مع حليات على شكل الورود موضوعة فى الفراغات ، وفى أعلى العارضة العليا شطف يتضمن زخرفة مقسمة إلى مناطق تشتمل على صلبان .

(II) الباب الجنوبى :

نجد هنا أن العارضة العليا بها أربعة صفوف من الزخرفة بعضها فوق البعض الآخر ، وفى القاع يوجد صف من الأغصان المتشابكة التى تشكل سلسلة من الدوائر فى وسط كل دائرة منها حلية من الورود أما الصف الثانى فيتكون من خط متصل من أوراق الأكانثى وقد وضعت كل ورقة منها داخل إطار مربع خاص بها ، وهناك شريط ضيق من تصميم خاص بأوراق الشجر المتشابكة يفصل هذه الصفوف السفلية ، وتتكون الطبقة الثالثة من أغصان مجدولة ينتج عنها فراغات فى الوسط تشغلها حلية صغيرة على شكل الورود وأوراق الشجر تمثل الفراغات العلوية والسفلية ، أما المنطقة الرابعة فإنها مشطوفة وتشغلها سلسلة من أوراق الأكانثى المنفردة ، مع أنها غير محاطة بإطار كما هو الحال فى الثانى .

الدير الأبيض :

بعض الأبواب الخارجية لها عوارض عليا مزخرفة بصليب داخل دائرة أما الأبواب فإن عوارضها بدون زخرفة .

و – الحفر :

باويط :

(I) حيوان (أسد) محفور بالحفر الغائر .

(II) أوراق شجر مزدوجة فى الأركان الأربعة ، أما فى المنطقة التى يحددها الخط الفاصل فنجد دائرة كبيرة بها تصميم متشابك شديد التعقيد ، وفى وسطها دائرة أصغر تحتضن صلبانًا يونانية .

(III) قطعة تمثل شخصًا يلبس رداء ويمسك علبة لحفظ المجوهرات ، وقد تحطمت رأسه .

(IV) قطعة بالحفر البارز تبين طائرًا مرسومًا من الأمام بجناحين منبسطين ، وقد ضاعت رأسه .

(V) قطعة من منظر تبين يونان وهو ينطلق من جوف الحوت ، وقد رسم الحوت على شكل أرنب ضخم ، وقد تحطم الشكل الذى يمثل يونان ، وهناك عدد من الأسماك فى اليسار .

(VI) لوح خشبى مربع يمثل القديس سيسنيوس وهو يغرز الحربة فى الشيطان (؟؟) وقد وضع المنظر بكامله داخل إحدى البواكى ، ويوجد خلف رأس القديس نموذج محارة ورسم البيضة والسهم بطول الحافة العليا .

(VII) أربعة أشخاص فى وضع الجلوس وقد تحطمت أشكالهم جميعًا ومن الواضح أن إحداهم أنثى تتميز بشعر طويل مجعد ، ويرتدون جميعًا ثيابًا فضفاضة مشدودة بأحزمة عند الوسط ، وعباءات فوق أكتافهم ، وتتميز وجوههم بالعيون الواسعة والشفاه الكبيرة ، ويبدو للمشاهد أن اثنين من هؤلاء الأشخاص يحملان كأسين .

(VIII) وأشهر أعمال الحفر تمثل شخصًا له رأس صقر يركب حصانًا ويطعن بالرمح تمساحًا تحت أقدام الحصان وقد صنفت هذه القطعة على أنها من باويط ، ولكنها سواء وجدت فى الدير أو فى المنطقة المحيطة فذلك أمر مشكوك فيه .

(IX) قطعة محطمة تصور سبعة أشخاص هم من اليسار إلى اليمين : شخص واقف يحمل درعًا ورمحًا ، وشخص جالس حول رأسه هالة ويحمل فى يده اليسرى قرصًا كبيرًا ، وشخص واقف يحمل درعًا ، وشخص واقف وهو يستدير إلى اليمين وينحنى فوق عكاز ، وشخص واقف وهو يسند طفلاً صغيرًا عاريًا فوق عمود ، وشخص واقف وقد رفع ذراعه الأيسر وأيضًا يسند الطفل .

(X) نحت فى غرفة باويط بالمتحف القبطى غير منشور يبدو أنه جزء من منظر للصيد ، ونرى فى اليسار شخصًا جالسًا على ركبتيه ويمسك رمحًا ، وإلى جانبه أسد فى وضع الوثوب ، ويليه غزالة ، وشخص آخر مع غزالة ، ثم شخص يحمل رمحاً ، ثم أسد ثانٍ فى وضع الوثوب ، أما الفراغات فقد شغلتها تكوينات نباتية .

(XI) قطعة أخرى غير منشورة من غرفة باويط بالمتحف القبطى وهى تمثل داود يلعب على القيثارة ، ونراه فى جزء آخر من نفس التشكيل يصارع جوليات .

الدير الأبيض :

لوح خشبى يمثل السيد المسيح وهو يركب حماراً وقد وضع بين ركنين وتم تنفيذه بطريقة بدائية .

دير السريان :

يتضمن هذا القسم زخرفة من الجص فى هيكل كنيسة العذراء ، وأيضًا فى كنيسة التسعة والأربعين شهيداً الصغرى فى نفس المكان . (٣١)

(I) كنيسة العذراء :

نجد أن الأقسام السفلية من جدران الهيكل الرئيسى وكذلك قمة الصف الأول من النوافذ قد زخرفت بأشغال الجص الناعمة والمحفورة باستخدام كلا نوعى الحفر الغائر والبارز ، وتمثل الحنية الوسطى النقطة المركزية للتشكيل الكلى وإلى كلا جانبيها يوجد إفريز ضيق متصل تحت قواعد النوافذ مباشرة وبطول القسمين الباقيين من الحائط الشرقى وأيضًا بطول الحائطين الشمالى والجنوبى ، أما الحنية الوسطى فى الحائط الشرقى فقد أحيطت بإطار مربع الشكل وقد زخرف سطحه بزخارف كثيفة ، أما العارضتان الرأسيتان فإنهما مشغولتان بأوراق شجر طويلة وضيقة فى أشكال متموِّجة ، وقد امتلأ باقى السطح بسيقان النباتات المتموجة ، وفروع النباتات المتسلقة فى أشكال دئرية ، وأوراق الشجر التى من المحتمل أنها أوراق الكرمة ، وينطلق نصفا العمودين اللذين على جانبى الحنية من قاعدتين مزخرفتين بأشكال النحت المسطح على صورة شرائط متداخلة من أشكال الصليب ، وسط كل وجه ورقة نبات سرخسية رأسية مع أوراق سرخسية أخرى مشابهة فى الأركان ، أما العقد فإن له سطح مكون من ثلاثة أرباع دائرة ومزخرف بخطوط مائلة من الثقوب ووجه عريض بارز من الخلفية المستطيلة الشكل .

وهناك زوج من الزهريات فوق الأجزاء السفلية تمثل نموذجين مصغرين بالنحت البارز وكل منهما تتضمن باقة من الأزهار ، أما باقى الوجه فيتضمن نموذجاً مستمراً من الأشكال التى على هيئة الكف المبسوطة التى تتصل بأغصان متموجة بالتبادل مع مجموعات من أوراق الشجر ، وتوجد فى الحائط الشرقى حنيتان فوق كل منهما عقد نصف دائرى له غشاء داخلى مزخرف بلفائف نباتية وغشاء خارجى يعتبر تقليداً لكورنيش الحائط ، أما رؤوس اللفائف فهى محصورة داخل إطار على شكل مستطيل تتضمن الفسحات الخارجية له زخارف دائرية ، بينما امتلأ باقى المنطقة بلفائف نباتية وهناك حنيات أخرى فى الحائطين الشمالى والجنوبى بهما نفس الزخارف بالرغم من أن الفسحات الخارجية قد امتلأت بأوراق الشجر الكبيرة .

ويتحدد الإفريز من أعلى ومن أسفل بشريطين ضيقين سواء باستخدام النحت البارز أو الغائر ، ففى النحت البارز توجد حلية على هيئة الكف المبسوطة على ساق نبات مزدوج ينحنى إلى أعلى ويحيط بمجموعة من الفاكهة ، وتملأ هذه الحلية الخلفية كلها ،

وتنثر خارجًا ورقتين نباتيتين حفرتا حفراً غائراً ، وهناك فاكهة مدببة أو برعم قد حفرت بالتبادل مع هذا التشكيل وقد أخفيت القاعدة خلف حلية ثانية على هيئة كف صغيرة ، أما أسطح الأوراق الأكبر والأجزاء السفلية للفاكهة المتبادلة فإنها تختلف ألوانها مع استخدام صفوف مائلة من الثقوب الصغيرة .

أما الفراغات التى بين النافذتين الأولى والثالثة على الحائط الشرقى والفراغات التى بين هاتين النافذتين وأركان الهيكل فإنها تنشغل بألواح خشبية محفورة حفراً غائراً ومزخرفة بنفس طريقة العارضتين الرأسيتين الملاصقتين مباشرة للحنية الوسطى ، أما الفراغان الباقيان وهما مربعان تقريبا فإنهما محاطان بمحيط مزدوج ، ويوجد ساق نبات فى وسط هذا الحقل يتفرع منه ورقتان كبيرتان عند الجذور، ويطرح سيقانا منحنية وفروعًا نباتية تملأ أوراقها الخلفية كلها وتوجد بجوارها على مسافات منتظمة فاكهة وأوراق نباتية ، ويوجد فى أحد الألواح ورقة ذات خمسة أطراف أو زهرة فى أعلاها ، ويوجد فى لوح آخر فاكهة ناضجة أو زهرة ، وتمتلئ الخلفية كلها بأغصان من نباتات منحنية تخرج منها أوراق صغيرة مرتبة ، أما الألواح التى على الحوائط الجانبية فقد عولجت بطريقة مختلفة أما الفراغان الضيقان فيشغلهما نبات منفرد مستقيم الساق ، ويوجد فى القمة كأس زهرة مغطاة بزخارف صغيرة مثقوبة يوجد بطول الساق وعلى مسافات متساوية بروز إضافى ينتهى بأوراق الشجر مع شكل يشبه الفأس ينحنى إلى الخلف نحو الساق ، أما اللوح الأكبر الذى يحتل وسط كل حائط فيتميز بنفس النبات محفوراً حفرا بارزاً .

(II) كنيسة التسعة والأربعين شهيداً :

هناك مدخلان على جانبى الحنية الشرقية الوسطى تغطيهما أشغال الجص ، وقد وضعت رؤوس المداخل داخل أطر مستطيلة الشكل . أما الجزء العلوى فإنه منفصل مثل لوح مزخرف بالنحت البارز على جانبيه شكل كف بالتبادل مع تكوينات نباتية منحنية مع زخارف يتعذر التعرف عليها ، ويتضمن القسم السفلى البرواز النصف دائرى الذى يعلوه عقد فوق المدخل الذى يستند إلى زوج من الأعمدة ذات القواعد المصبوبة فى قوالب، والمداخل غير المزخرفة وتيجان الأعمدة التى من طراز سعف النخيل ، وهناك غشاء داخلى للعقد مزخرف بشريط منفرد من الدوائر الصغيرة البارزة

وغشاء خارجي مسطح ومزخرف بنفس الأسلوب مثل الجزء المماثل في الحنية الوسطى بكنيسة العذراء ، وقد امتلأت الأجزاء المثلثة المحصورة بين العقدين بأوراق شجر كبيرة مقوسة.

وتعود أشغال الجص في هذه الكنائس حسب تقدير هوايت وسترزيجوسكي إلى حوالي سنة ٩١٣ - ٩١٤ للميلاد .(٣٢)

ز - الحنيات والزخارف التي فوق العقود :

باويط :

(I) الحنية : شكل إجمالي لواجهة جمالون بها قسم مثلث الشكل في الوسط داخل فراغين على شكل حرف « V» وعلى كلا جانبي المثلث صلبان داخل دائرة ، أما الشكل الإجمالي الداخلي للحنية فهو مزخرف بواسطة تشكيل من ورقة الأكانثي المتموجة ، ويوجد تحت نقطة تقاطع المثلث تشكيل من أوراق الشجر المزدوجة في وسطها حلية على شكل وردة ، ويمتلئ القسم الأوسط من الحنية بشكل القوقعة ، وهناك ثلاثة زخارف حلزونية الشكل تزين الوجه الخارجي للحنية .

(II) الزخارف التي فوق العقد : صفان من الزخارف ، الداخلي منهما داخل الحائط قليلا ، وقد امتلأ الصف الخارجي منهما بتشكيل مستمر من ورقة الأكانثي ، أما الصف الداخلي فيشتمل على فرعين من فروع الكرمة يرتفعان من زهريتين عند قواعد الزخارف التي فوق العقد ذي الشكل النصف دائرى ، وتشكل الفروع سلسلة من الدوائر التي امتلأت بأوراق الشجر أو الفاكهة.

(III) الزخارف الناقصة التي فوق العقد: فروع ترتفع من زهرية وتشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التي يمتلئ كل منها بورقة شجر كبيرة .

(IV) الزخارف الناقصة التي فوق العقد : فرعان أحدهما سميك والآخر رفيع يرتفعان من زهرية ، وتمتلئ الفراغات الناتجة عن ذلك بورقة شجر مفردة كبيرة أو فاكهة.

(V) الزخارف الناقصة التى فوق العقد : فرع وحيد متموج من فروع الكرمة وقد امتلأت الفراغات بأوراق وعناقيد العنب .

(VI) الزخارف الناقصة التى فوق العقد : أغصان متموجة سميكة ورفيعة وقد أمتلأ كل فراغ بورقة شجر مفردة وفاكهة .

(VII) الزخارف الناقصة التى فوق العقد : فروع الأكانثى المتشابكة أفقيًا بحيث تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى فى الوسط بينما أحاطت بها أوراق الشجر من أعلى ومن أسفل .

(VIII) الزخارف الناقصة التى فوق العقد : صف أفقى مستمر من أوراق الأكانثى.

(IX) الزخارف التى فوق العقد : ترتفع قواعد الزخارف الناقصة على شكل شخصين الأيسر منهما جالس ويعزف على المزمار والأيمن منهما واقف ويدق الصنوج وهذا الشخص الأخير له جناحان ، أما بقية الزخارف التى فوق العقد فإنها مزخرفة بشريطين ، الشريط الخارجى ضيق وقد امتلأ بفرع مستمر ومتموج من أوراق الشجر فى الفراغات أما الشريط الداخلى فيشغله تشكيل من فروع الكرمة وقد امتلأت الفراغات بأوراق وعناقيد العنب .

سقارة :

(I) الحنية : شكل إجمالى نصف دائرى وقد امتلأ بتشكيل من ورقة الأكانثى . أما الحنية ذاتها فتتخذ شكل القوقعة .

(II) الحنية : الشكل إجمالى لواجهة جمالون بها قسم على شكل مثلث فى وسطها ، وقد زخرف الشكل الإجمالى من الخارج بأغصان الأكانثى المتموجة ، أما الحنية ذاتها فتتخذ شكل القوقعة ، أما الفراغ الذى تحت القسم المثلث مباشرة فقد امتلأ بإكليل من الزهور بالرغم من اختفاء أى زخرفة داخلية .

(III) جزء من الحنية : شكل إجمالى نصف دائرى يمتلئ بفرع متموج من الأكانثى ، أما الحنية ذاتها فتتخذ شكل القوقعة .

الدير الأبيض :

ربما استطعنا تصنيف الحنيات التى فى هذا الموقع إلى ثلاث مجموعات ، الطراز الشائع منها به شكل إجمالى لواجهة الجمالون وفيه قسم مثلث الشكل ، بالرغم من أن القسم الأوسط هنا يحتل معظم الفراغ وتستند واجهة الجمالون إلى نصفى عمود أو ركيزة بالحائط مزخرفين بأشكال التكوينات النباتية .

والطراز الثانى تطوير للطراز الأول حيث نجد الحنية التى بها واجهة الجمالون إلا أن الواجهة منفصلة تمامًا عن الحنية ذاتها ، التى تتميز بشكل إجمالى نصف دائرى (يوجد فى الرواق الغربى نماذج لها) أما الطراز الثالث فتوجد منه واحدة فقط فى الغرفة التى تقع جنوب الهيكل الأوسط ولها شكل إجمالى نصف دائرى مزخرفة بزخارف من الكرمة .

أما داخل هذه الحنيات فإما أن يتخذ شكل القوقعة أو أنه مزخرف بتكوينات من الكرمة ، أو صلبان داخل إكليل من الزهور ، أو يحتوى على طيور النسر .

الدير الأحمر :

النوعان الموجودان هنا من الحنيات ينتميان إلى الطرازين الأول والثانى بالدير الأبيض ، ونلاحظ أن الطراز الثانى الذى يتميز بانفصال واجهة الجمالون عن الحنية موجود فى النطاق العلوى من حنيات الهيكل ، بينما نجد الطراز الأول فى النطاقات السفلية ، وتتضمن واجهات الجمالون فى الطراز الثانى صلبانًا صغيرة داخل دوائر ، أما التصميمات الداخلية فهى مماثلة لتلك التى فى الدير الأبيض .

ح – الأعمدة وركائز الحائط :

باويط :

(I) ركيزة حائط : كلها مزخرفة بأشكال المفتاح فيما عدا القسم العلوى .

(II) ركيزة حائط : إطار مستطيل يشغله فرعان رأسيان متموجان من فروع الأكانثى التى ترتفع من داخل زهرية ، ويتلامس الفرعان ولكنهما لا يتشابكان ، بينما تمتلئ الفراغات بأوراق منفصلة .

(III) ركيزة حائط : إطار مستطيل يشغله فرع واحد متموج من فروع الأكانثى بينما تحتل كل فراغ ورقة شجر منفردة .

(IV) ركيزة حائط : يمتلئ الوجه كله بشكل المفتاح يتضمن حليات على شكل الورود وتكوينات هندسية .

(V) ركيزة حائط : الوجهان مزخرفان ويتميز القسم العلوى من كل وجه بأنه مجوف ويمتلئ بشكل شخص منحوت ، ونجد أنه يمثل ملاكًا يمسك عكازا بيده اليمنى وشئ غير معروف فى يده اليسرى ، بينما هو في نموذج أخر يمثل أحد الرسل وهو يمسك بكتاب مفتوح ، وكلا الشخصين يرتدى ثوبًا فضفاضًا مشدوداً بحزام وعباءة فضفاضة ، وقد شغل وجه الركيزة الذى تحت الملاك تشكيل مجدول من أغصان الكرمة يبرز إلى أعلى من قارورة ذات عنق طويل ، وقد امتلأت الفراغات بأوراق الشجر والفاكهة والطيور بينما يمتلئ الوجه الآخر بأشكال هندسية تتضمن حليات على أشكال الورود ، وصليبًا .

سقارة :

(I) عمود : تنقسم الزخرفة إلى ثلاث مناطق ، المنطقة السفلية بها سلسلة من سيقان النباتات الرأسية وتلمس أطراف أوراق كل ساق أطراف أوراق الساق الأخرى المجاورة لها ، والمنطقة الوسطى محطمة ، ولكن من الممكن تحديد شخصين لهما أجنحة يمسك كل منهما بميدالية فى داخلها تمثال نصفى . وعلى كلا الجانبين عناقيد العنب وأوراق الشجر ، أما المنطقة العلوية فإنها تنقسم إلى أقسام مستطيلة الشكل عن طريق صليب كبير على شكل حرف X ويمتلئ كل مستطيل بشكل لولبى وحزمة من الفاكهة فى الوسط .

(II) عمود : ثلاث مناطق ، تنقسم السفلية منها إلى سلسلة من الشرائط الرأسية الضيقة المزخرفة إما بفرع متموج من الكرمة يشتمل على العنب والأوراق أو حفر بسيط ، وهناك حول قمة هذه المنطقة عند القاعدة عدد من الحليات التى على شكل

الورود الصغيرة ، أما المنطقة الوسطى فتشتمل على صليب عند القاعدة وصليب آخر فى أعلاها موضوعًا داخل إكليل من الزهور ، وتوجد على كلا الجانبين سيقان نباتية تتلامس أطرا ف أوراقها ، وتتميز المنطقة العليا بوجود حلية مائلة فى وسطها شريط يتضمن ما يبدو أنه تشكيل نباتى.

ط – حوامل الأفاريز (كنصول CONSOLES):–

باويط :

طرازان لهما نفس التصميم ويتكون كل منهما من تمثال نصفى داخل إكليل من الزهور ، ونجد أن أحد الشخصين له جناحان وربما الشخص الأخر أيضا .

سقارة :

(I) ساق نبات الأكانثى منفرداً مع أربع أوراق على كلا الجانبين .

(II) شبه حامل : شكل إجمالى نصف دائرى مزخرف بتشكيل من عيدان الخيزران المجدولة مع طراز تيجان الأعمدة التى تشبه السلة .

ى – أحواض الماء :

سقارة :

(I) القسم الأوسط الذى به الحنفية يتخذ شكل رأس حيوان وقد أحيطت العينان بقواقع صغيرة كما أن الوجه يتشكل عن طريق سلسلة من الحلقات المتحدة المركز والتى رتبت فوق بعضها البعض .

أما القسمان اللذان على شكل حرف (L) على كلا جانبى الحوض فإنهما مزخرفان بشريط من التشكيلات النباتية المتموجة والتى ترتفع سيقانها من زهريات عند قاعدتى أرجل الحامل .

(III) نمونجان آخران يتخذان نفس شكل رأس الحيوان للحنفية ، ونجد أن أحد النموذجين يوجد على كل من جانبيه حلية على شكل وردة كبيرة بينما يوجد على جانبى النموذج الآخر أربعة صلبان محفورة .

أشغال الخشب :

يعتبر الخشب دائمًا من السلع الثمينة فى مصر [٣٣] ونظرًا لندرة الأخشاب فى مصر فإنها تعتمد على الإمدادات المستوردة التى يحتاج توفيرها إلى السيطرة على المناطق المصدرة (لبنان على وجه الخصوص) أو بقاء العلاقات التجارية الناجحة ، إذا لم يتوفر أحد هذين الظرفين فإن إمدادات الخشب تقل أو تنعدم ، وقد تقلصت سلطة مصر على منطقة الشرق الأوسط بعد عصر الرعامسة مما جعل من الصعب الحصول على الأخشاب بالكميات المطلوبة ، ولم تعد التجارة إلى اتساعها السابق ، وقد تدهور الموقف أكثر بعد الفتح الإسلامى وقد انعكست الأحوال السياسية على استيراد المواد الأخرى البديلة للأخشاب فى التجديدات المعمارية التى تلت هذه الفترة .

ولذلك فإنه لا يدهشنا العثور على القليل من أشغال الخشب المستخدمة فى الزخرفة بمناطق الأديرة وليس لدينا دليل على أن الرهبان أنفسهم قد تدخلوا فى أى شئ سوى أعمال النجارة الأولية ، وكما يحدث فى المهن الأخرى التى تتطلب المهارة فقد أصبحت الأعمال الطموحة جميعها تنفذ بمعرفة صناع من خارج الأديرة بتكليف من الرهبان [٣٤] وقد كشفت الحفائر فى دير أبيفانيوس عن قطع من المثاقب من النوعية المعروفة بمصر خلال عصر الأسرات ، كما وجدت أيضًا تجاويف مصنوعة بالمثقاب إما على شكل جزء من نعال الأحذية (الصنادل) التى يمكن إدخال الإبهام فيها، أو أسطوانة خشبية مجوفة بداخلها تجويف لإدخال سن المثقاب ، أما الخشب المصرى غير المستوى فيتم تصحيحه باستخدام مخرطة بدائية [٣٥] ويستخدم الناتج النهائى فى عمل أشغال الأرابيسك ، ولا توجد فى هذا الدير أبواب خشبية بالرغم من اكتشاف محاور الارتكاز التى كانت مركبة عليها وذلك فى أعتاب عدد من الحجرات.

ولم نجد إلا القليل من أشغال الخشب حتى فى أكثر الأديرة أهمية مثل تلك التى فى باويط وسقارة ربما بسبب تقلص فرص البقاء ثم نهب هذه الأماكن فيما بعد ، ولا شك فى أنه سيتم فيما بعد التأكد من ندرة الأخشاب ذات الخصائص الجيدة .

باويط :

(I) لوح محطم بدرجة كبيرة وقد زخرف الوجه الخارجى منه بسلسلة مستمرة من أوراق الأكانثى بينما اشتمل القسم الأوسط المستطيل الشكل على محيط ثلاثى امتلأ بالأشكال الهندسية ، ونجد على كل من جانبى هذا القسم شكل شخص غير واضح المعالم .

(II) حطام إفريز استخدم فيه أسلوب المفتاح مع حليات على شكل الورود وتشكيلات نباتية .

(III) حطام إفريز يكشف عن استخدام الأوراق النباتية بالحفر الغائر .

(IV) عارضة عليا فوق أحد الأبواب فى طرفيها الحرفان : ألفا - أوميجا(*) والقسم الأوسط مزخرف بواسطة عقد محمول على عمودين مع وضع صليب كبير بين العمودين .

(V) عتبة عليا (MENSOLA) : كتلة مستطيلة الشكل عليها شكل شخص منحوت موضوعة تحت العقد وتستند إلى عمودين (٣٦) .

(VI) عتبة عليا : كتلة مستطيلة الشكل ، الجزء العلوى منها مزخرف بصليب موضوع داخل إكليل من الأزهار ، وفى أسفلها شكل شخص يقف تحت عقد يسنده عمودان ، وقد تحطم وجه الشخص ، ولكن من الواضح أنه كان ملتحياً ويمسك كتاباً فى يده اليسرى . (٣٧)

(VII) حامل إفريز (Console) : القسم الأوسط منه غير مزخرف ولكن الطرفين كليهما محفور عليهما حلية من ورق الأكانثى ، ونجد أن أطراف أوراق الأكانثى البارزة والسيقان قد امتلأت بسلسلة من الأكر الصغيرة .

(VIII) حامل إفريز مزخرف جزئيًا ، ويوجد فى القسم المزخرف منه غصن أكانثى منفرد وعلى جانبيه أوراق الشجر .

(*) حرفا الألفا والأوميجا هما أول وآخر حروف اللغة اليونانية أى الألف والياء وهما ضمن الحروف التى استعارتها اللغة القبطية من اليونانية وعددها ٢٤ حرفًا ، ويرمزان للبداية والنهاية - (المترجم) .

(IX) حامل إفريز مثل المذكور فى رقم VIII(٨) .

(X) حامل إفريز ، الجزء العلوى منه مزخرف بلوح مربع داخل برواز وقد امتلأ بأشكال مثمنة الأضلاع ، وسداسية الأضلاع ، ومربعات صغيرة ، وصلبان ويحيط بها أوراق الشجر .

سقارة :

(I) حامل إفريز الجزء المزخرف منه محفور عليه ساق الأكانثى ذات الطرف البارز.

(II) حامل إفريز مزخرف بفرع أكانثى بارز الطرف ، ويوجد صليب داخل دائرة بالقرب من قاعدة الساق.

(III) باب وإطار دولاب صغير ، وقد امتلأ الإطار بتشكيلات نباتية بينما يوجد على اللوح تصميم فى الوسط عبارة عن طائر منبسط الجناحين ، وهذا الطائر نفسه محفور داخل دائرة محددة بخطوط مجدولة.[٣٨]

(IV) عمودان بارزان من صندوق مزخرفان بتطعيمات من العاج على شكل تشكيل نباتى متموج .

(V) جزء من حامل الأيقونات بأحد الهياكل يحمل الجزء العلوى منه تشكيل ورقة الشجر وفى داخل التشكيل أزهار ذات تويجات رباعية الأوراق ، أما اللوح ذاته فقد امتلأ بأعداد من أشكال الصليب المعقوف التى تشكل تصميمًا مستمراً وضعت فى داخله تشكيلات من الورود الصغيرة ، وهناك بعض الارتباك فيما يتعلق بمكان هذه القطعة ، حيث ذكر كيبل فى نفس كتابه السابق الإشارة إليه أنها جاءت من الكنيسة الرئيسية وهى الكنيسة الرابعة أو من الكنيسة الجنوبية .[٣٩]

وما زالت فى وادى النطرون أشغال خشبية مزخرفة موجودة بالأديرة وتنتمى إلى عصور لاحقة .

دير أبى مقار :

(أ) الكنيسة الصغرى التى على اسم العذراء ، فى الحصن :

زخرف الوجه الغربى الشمالى من حامل الأيقونات فى الصحن بتشكيلات مستمرة من الكرمة المتموجة وقد أعاد العالم هوايت تاريخ هذه القطعة إلى سنة ١١٦٠ للميلاد ، أما حوامل الأيقونات الثلاثة الموجودة أمام الهياكل فهى جميعها مزخرفة ، وقد امتلأت القوائم العمودية التى فوق باب الهيكل الأوسط بتشكيل نباتى متموج ، أما العارضة الأفقية فى أعلى المدخل فإنها تشتمل على طاووس ينقر كرمة بارزة من زهرية ، ويوجد فوق العارضة الأفقية قسم مستطيل الشكل من أعمال الأرابيسك المتشابكة ، ويرى العالم هوايت أن تاريخ هذه القطعة يعود إلى أواخر القرن الثانى عشر.

وينقسم القسم الشمالى من حامل أيقونات الهيكل الشمالى إلى نصفين يتميز النصف العلوى منهما بوجود لوح مستطيل مكون من خليط من الأقسام الهندسية الدقيقة حول نجم فى الوسط ، وإلى يساره لوح آخر مكون من أشغال هندسية بارزة وكان هناك لوح مشابه له إلى اليمين وهو الآن مفقود . ويتميز اللوحان الخارجيان بنفس تصميم اللوح الأوسط . ويتكون النصف السفلى من ثلاثة ألواح مستطيلة مزخرفة بنفس الأشكال الهندسية ولكنها تفتقد النجمة التى فى الوسط ، وزخرفة هذه القطعة تشبه تلك الموجودة على المنبر فى كنيسة الأنبا بيشوى ، ولكننا ما زلنا نجهل ما إذا كانت تؤدى نفس الاستخدام من عدمه ويفترض هوايت أن تاريخ المنبر يعود إلى سنة ١٣٣٠ للميلاد .

ويوجد داخل الهيكل الشمالى قسم منفصل من أشغال الخشب المزخرفة فى وسطه لوح مربع به تصميم هندسى مزود بألواح من خشب الأبنوس وتطعيمات بالعاج ، وهناك فى أعلى وأسفل هذا القسم لوحان أفقيان من المحتمل أنهما يشتملان على تطعيمات بالعاج .

أما بالنسبة لحامل أيقونات الهيكل الجنوبى فإن لوح الكورنيش مزخرف بتشكيل يتكون من أوراق شجر ذات خمسة فصوص بالتبادل مع أزهار الياسمين البرية ، أما نصفا حامل الأيقونات فهما مصنوعان من ثلاثة أقسام رأسية من الألواح المزخرفة بتصميمات هندسية مختلفة ، ويعيد هوايت تاريخ هذا الحامل الى أوائل أو منتصف القرن الثانى عشر .

(ب) كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الصغرى بالحصن :

إن الأجزاء الأصلية لحامل أيقونات الهيكل تمتلئ بشرائط من الصلبان مطعمة بالعاج المنقوش ، وقد وضعت ألواح سداسية الشكل مائلة بحيث تشغل الزوايا التى بين الأطراف وهى منقوشة أصليا بأشكال نباتية دقيقة ، ويشغل الجزء العلوى من حامل الأيقونات سلسلة من الألواح المربعة بتشكيل يتوسطه صليب كبير محفور ، ويجرى التبادل بين هذه الألواح وألواح أخرى رأسية ضيقة ، وتتميز أبواب الهيكل بزخرفة تتكون من نجمة محفورة تعود إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر .

كنيسة أبى مقار :

لم تعد أبواب هيكل الأنبا بنيامين قائمة فى مكانها الأصلى ولكن هوايت يحتفظ بسجل عن مظهرها ، وأنها تتكون من ضلفتين تتضمن كل منهما سلسلة من الألواح المستطيلة الشكل الموضوعة رأسيًا وهى مزخرفة بتصميمات هندسية مختلفة ، وقد حفرت فى المناطق المحيطة بالألواح أشكال نباتية محفورة ، ومن المحتمل أن يعود تاريخ هذه الأبواب إلى القرن الثانى عشر .

دير الأنبا بيشوى :

كنيسة الأنبا بيشوى :

يقع المنبر فى القسم الشرقى من الصحن ، ويتكون كل جانب من صفين أفقيين من الألواح وتتكون ألواح الصفوف العليا من تشكيلات بسيطة من أشغال الأرابيسك ربما كانت تمتلئ بالجص فى وقت من الأوقات ، وتتميز الألواح الأكبر بخليط من العقد الصغيرة التى تشكل نجمة أو تشكيلة من الورود الصغيرة ويعود تاريخ هذا المنبر إلى القرن الرابع عشر ، ويشغل المدخل من الصحن إلى الخورس باب يعود إلى القرن الرابع عشر ويتكون من أربع ضلفات وتتكون كل ضلفة من سلسلة من الألواح السداسية

المصنوعة من الأبنوس مصفوفة بشكل منحنى وعلى شكل زوايا قائمة من بعضها البعض ، وقد امتلأت الفراغات بألواح صغيرة مثلثة الشكل ثلاثة منها من العاج والرابع من الأبنوس ، أما الألواح السداسية فهى مصنوعة من الأرابيسك بطريقة الحفر المسطح ، مع التطعيم بالعاج .

ويعود تاريخ الأبواب التى تقود من الجناح الجنوبى إلى الخورس للقرن الرابع عشر أو الخامس عشر وهى تتكون من ضلفتين ، ويوجد فى قمة وقاع كل ضلفة لوح مربع مغطى بقشرة من الخشب الأحمر وزخرفة بنجمة من العاج ، وفى وسطها تشكيل نباتى من الأرابيسك ، ويوجد بين كل زوج من الألواح على كلا الضلفتين تصميم هندسى محاط بمساحات مختلفة الأشكال فوق السطح المنبسط وفى رسم نجمة ذات أطراف.

ولدينا صورة تعود إلى سنة ١٩١٠ التقطت لأحد الأبواب الذى ربما كان فيما مضى يخص المدخل إلى الخورس من الجناح الشمالى (وربما كان المدخل إلى الهيكل الشمالى) وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام أفقية فى أعلاها قسم أفقى منخفض وآخر فى أسفلها أما عن الأقسام الثلاثة الأخرى فإن القسمين العلوى والسفلى بهما ثلاثة ألواح رأسية ضيقة ، بينما يتميز القسم الأوسط بأربعة ألواح منقسمة إلى قسمين بكل منهما لوحان وقد تحطم لوحان ، وتتشابه كافة الألواح فى هذا التصميم ، وهناك تركيب من الأرابيسك فى إطار مزخرف بين الشرائح المطعمة بالعاج ، ويعيد هوايت تاريخ هذا الباب الى حوالى منتصف القرن الرابع عشر .

ويوجد بابان للهيكل الأوسط وكل باب منهما له ضلفتان متصلتان عن طريق مفصلة، وتنقسم كل ضلفة منهما إلى ثمانية ألواح مستطيلة الشكل وكلها مزخرفة بنفس التشكيل الذى يتخذ شكل لولب غائر مع فص فى أعلاه وفص آخر فى أسفله أما فى الوسط فهناك شكل كمان (كمنجة) محورية ذات ثلاثة فصوص ، ويرجع هوايت تاريخ هذين البابين إلى القرن الحادى عشر .

دير السريان :

(أ) كنيسة العذراء :

يوجد فى بابى الخورس ستة صفوف أفقية من أربعة ألواح من الأبنوس المطعمة بالعاج ويستخدم الصف العلوى منها كحامل للأيقونات ، ويشتمل كل لوح على شكل أحد القديسين فهناك إلى اليسار القديس بطرس (مؤسس بطريركية إنطاكية) يقف بين بعض النباتات ، وهو ملتح ويحمل درجاً فى يده اليسرى بينما انبسطت يده اليمنى على صدره، ويليه صورة العذراء فى الوضع الأمامى ، وعلى جانبيها بعض النباتات ، وعلى يسارها صورة السيد المسيح فى شكل شاب حليق الذقن وقد ارتفعت يده اليمنى فى وضع منح البركة بينما أمسك بكتاب فى يده اليسرى ، أما الهالة المحيطة برأسه فإنها مرسومة داخل صليب له ثمانية أطراف ويوجد تحت القدم اليسرى للسيد المسيح تنين أو حية ، ومخلوق آخر غير محدد المعالم تحت قدمه اليمنى ويتضمن اللوح الذى على اليمين القديس مرقس وله لحية مدببة قصيرة ويمسك بيده اليسرى كتابا بينما يرفع ذراعه اليمنى فى شكل التنبؤ بالمستقبل .

ويوجد فى الصف الثانى تشكيل من الدوائر المتشابكة ، أما الصف الثالث فيتضمن لفائف نباتية تملأ الفراغات وعلى يسارها رسمان على شكل معين أحدهما داخل الآخر ، ويتضمن وسط المعين الداخلى فى ثلاثة من الألواح صليبًا له ثمانية أطراف بينما يشتمل اللوح الرابع على حلية على شكل وردة ، ويوجد فوق هذا الإطار دائرتان صغيرتان لا بد أنهما كانتا تحتويان على صليبين فى وقت واحد ، وتمتلئ الخلفية بالنسبة للألواح الأربعة كلها بلفائف من العاج .

ويتشابة الصف الخامس مع الثالث فيما عدا استخدام مستطيل بداخله صليب عوضاً عن المعين أما الصف السادس فيشتمل على أشكال مستطيلة من صفائح العاج التى تشكل صلباناً غير مزخرفة داخل أطر على شكل صليب وهناك نقش على الأطار يرجع تاريخ هذين البابين إلى عام ٩٢٦ - ٩٢٧م .

أما العارضة العليا التى فوق الباب المؤدى إلى الهيكل الرئيسى فإنها تتميز بنجمة ذات ثمانية أطراف داخل دائرة زخرفية فى الوسط ، أما الباب ذاته فإن كل جانب منه يتميز بوجود ثلاث ضلفات وتتضمن كل ضلفة سبعة ألواح .

ومرة أخرى نجد أن الصف العلوى قد استخدم كحامل أيقونات فيشتمل اللوحان اللذان فى الوسط على صورة السيد المسيح والعذراء ، وهما مثل غيرهما من الشخصيات قد أُحيطا على الجانبين بالنباتات ويمسك السيد المسيح بكتاب فى يده اليسرى ويرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، وقد رُسم على هيئة شاب حليق الذقن وحول رأسه هالة بدون صليب ، وتقف العذراء وقدمها اليمنى إلى الأمام ويدها اليمنى منبسطة على صدرها بينما تمسك يدها اليسرى إحدى طيات ردائها ، ويتضمن اللوحان الثانى والخامس القديس مرقس والقديس أغناطيوس ونجد أن القدم اليسرى للقديس مرقس متقدمة قليلاً ، ويبدو أن يده اليمنى قد دفعت فى صدر ردائه أما يده اليسرى فمن المحتمل أنها كانت تحمل كتابا ضمَّه إلى صدره ، ويتضمن اللوحان الأول والسادس بطلى مذهب الطبيعة الواحدة وهما ديوسقوروس وساويرس ، ولكن لسوء الحظ فإن الشكلين محطمان .

وفى الصف الثانى تتضمن كافة الألواح دوائر متشابكة مثل اللوحين فى حامل الأيقونات فى الخورس ، ويصور الصف الثالث ستة دوائر متصلة مرتين فى أزواج وكل زوج منها بداخله صليب ، أما الفراغات فقد امتلأت بصلبان مشابهة .

وتشتمل ألواح الصف الرابع فى وسطها على صليب كبير ذى ثمانية أطراف موضوعًا داخل زهرة مستطيلة ذات أربع ورقات وتنتهى أطرافها العليا بأوراق نباتية صغيرة ، أما الأركان العليا فإنها تنشغل بزوج من الصلبان الصغيرة ذات الأطراف الثمانية .

ويتضمن الصف الخامس ستة دوائر متداخلة مرسومة باللون الأسود على أرضية بيضاء وفوقها تصميم هندسى مستقيم الأضلاع به صلبان معقوفة صغيرة فى سلسلة من الدوائر ، أما الصفان السادس والسابع فيشملان كلاهما تصميمات هندسية ، فيتكون الصف السادس من حاجز من القضبان الحديدية السوداء على أرضية بيضاء ترتكز على دوائر متداخلة ، أما الصف السابع فيشمل سلسلة من الصلبان غير المزخرفة داخل إطار مزدوج .

ويعود تاريخ هذين البابين إلى سنة ٩١٣ - ٩١٤ ميلادية [٤٠] وقد استنتج هوايت بناء على ما عرفه من طبيعة هذا النقش ، أن البابين من صنع المصريين وليس السوريين . [٤١]

(ب) كنيسة الست مريم :

بقى لدينا ثلاث ضلفات أصلية من بابى الخورس وكل ضلفة لها إطار يمتلئ بالألواح السداسية الشكل المستطيلة على شكل متعرج (زجزاج) بالتبادل مع ألواح مثلثة الشكل ، وقد أحيط كل من هذه الألواح بخطوط بارزة وقد حفر وسطه بأشغال الأرابيسك الغائر والموجودة داخل شريحة ضيقة مطعمة بالعاج ، ويعيد هوايت تاريخ هذين البابين إلى القرن الرابع عشر أو الخامس عشر .

دير البراموس

كنيسة العذراء :

يشتمل كل من البابين اللذين يقودان إلى الهيكل الرئيسى على ضلفتين ، بكل ضلفة منهما ثمانية ألواح ويعود طراز كل منهما إلى العصر الفاطمى وفى الوسط شكل ثلاثى الفصوص ، ويعتبر هوايت أن هذين البابين أقدم زمنيًا عن الأبواب التى فى دير أبى مقار والأنبا بيشوى وقد جعلهما فى الجزء المبكر من القرن الحادى عشر أو حتى القرن العاشر .

قائمة مراجع الفصل الخامس

1 - W. Budge, The Paradise of the Fathers, Vol. 1, p.310

2 - Chassinat, - Fouilles à Baouit, MIFAO, - Vdl. - XIII

3 - Quibell op. cit.,

4 - For the material from Ahnas see principally M. de Villard,

La scultura ad Ahnas: for the Oxyrhynchus material see E. Breccia, Le musée Greco-Romain,. 1925-1931 and 1931-1932

5 - E. Kitzinger, 'Notes on Early Coptic Sculpture" in Archaeologia, Vol. 87, p. 190

6 - H. Zaloscher, 'Zur entwicklung des koptischen kapitelh'

- in BSAC, 10, p.114

7 - Kitzinger, op. cit.. p. 186

8 - Zaloscher. op. cit., p. 112 ff

9 - Kitzinger, gg. cit., p.187

10 - M. de Villard, op. cit., pls. 76-78 also F. Petrie, Ahnas el Medineh,

PIS. XVI. XVII

11 - Breccia, op. cit., 1925-1931, pl. XLII (149-151) pls.XLIII, XLIV

12 - Kitzinger, gp. cit., p. 190 : R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine

Architecture, p. 218 : J. Beckwith, Coptic Sculpture. p-21

13 - Kitzinger, oR. cit., p. 190

Duthuit, La sculpture copte. pl. XLII. d

15 - Krautheimer, op. cit., pp. III-U2: A. Grabar. Byzantium (Arts of Mankind) p. 269

16 - Breccia, op. cit., 1925-1931 pls. XLV, L(186. (186, 187), 1931-1932, pls. XXXI, XXXII, XXXIX

17 - Chassinat. op. cit., ph. LXXXV. LXXXVI; Quibell op. cit.. 1908-10, plL. 5

18 - M. de Villard. cit., figs. 18, 38, 53, 55 : Breccia, op. cit., 1931-32, pls. XXXVIII, XLI. 1925-1931, pls. XLVI (164-165) XLVIII (170), XLIX

(181,183)

19 - Kitzinger. op. cit., p. 194

20 - M. de Villard, op. cit., figs. 2-3 : Dutbuit. op. cit._, PIS. XXXIV, XXV

21 - M. de Villard, op. cit., figs. 4, 5, 7, 8, 24, 29, 48b, 61 : Breccia. op. cit., 1925-1931 pls. XUH (153-155), XIJV (156, 158).

22 - Kitzinger. op. cit., pl. LXX, 1,

23 - Kitzinger, era op. cit., pp. 194-195

24 - M. de Villard, Les couvents prés de sobag, Vol. H. P. 129 and fig. 210

25 - Kitzinger,,. op. cit., pp. 194, 196, 198

26 - Kitzinger. cit.. P.199

27 - N. Glueck, Deities and Dolphins, _P. 353 and pl. 169 a and b

28 - Kitzinger. op. cit.. P. 199 : A. Badawy. 'L'art Copte: les influences Hellénistiques et Romaines, in Bulletin de l'Institut d' Egypte, tome XXXV, p. 5 ff

29 - Kitzinger, op. cit., pp. 202 and 210

30 - Kunst der Kopten Sammlung des Ikoneamuseums RecklinELausen (no pagination)

31 - White, op. cit., Vol.III, pls. LXVI-LXXI

32 - White , op,. cit., Vol. HI, P. 206 : Smzygowski, 1?ancien art cluetien de Syrie.

pp. 162-63

33 - J. Harris, Ancient Egyptian Materials and Industries, P. 429ff

34 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., P. 159

35 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., P. 55

36 - R. Habib, The Coptic Museum. a general guide (1967) No. 259, P. 109 : J. Strzygowski, Koptischekunst, pl. VII

37 - Habib. op. cit., No. 260, pl. 64 : Strzygowsld, op. cit., pl. VII:

J.Beckwith. Coptic Sculpture, pl. 100

38 - Quibell. op. cit., 1907-08 pl. XL, 4 : Habib, op. cit.., No. 275, p.11.4'

40 - White, op. cit., Vol. 111, pp,.197-98

41 - White. op. cit., Vol.III, p. 200

الفصل السادس

معالم الحياة اليومية

تميز أسلوب الحياة الذى طبقه الرهبان المصريون سواء عاشوا كنساك متوحدين فى الصحراء أو فى الأديرة الباخومية ، بالبساطة التى تصل إلى حد الفقر حيث وصلت فيه المادة وحاجات الجسد إلى مرتبة ثانوية بالنسبة للكمال الروحى ، وقد اختزلت حاجات الجسد حتى تحولت إلى مجرد الضرورات المطلقة ، وفى بعض الأحيان وصل التزمت فى العقيدة لدى بعض النساك إلى أبعد من ذلك وأصبحت المعاناة التى فرضوها على أنفسهم والتجرد من الممتلكات شرطاً أساسياً لا غنى عنه للدخول فى حياة التوحد ، وقد أتاحت لنا كتابات الآباء الأولين وحكايات بلاديوس وغيره من المؤرخين فرصة التأكد من الأولويات التى التزم بها هؤلاء الرجال ، وعن انصرافهم الكامل عن المشاغل الدنيوية ، ولكن يبدو لنا أن التمسك الشديد بحياة التقشف التى صارت هى النموذج المرعى قد التزم بها كل منهم ، وتتضمن الكتابات حكايات عديدة عن الأخوة الأقل قوة الذين وجدوا صعوبة فى الوصول إلى أعلى درجات ضبط النفس المطلوبة ، ولاشك فى أن الكثيرين منهم قد توقفوا عند مجرد ممارسة درجة أقل من الخضوع للنظام . وتبيِّن لنا تجمعات إسنا الرهبانية أن شدة النظام لم تكن متعسفة بحيث تحول دون الاهتمام براحة الرهبان ، ومن الممكن تلطيف قسوة النسك بتوفير بعض درجات الممارسة العملية وينطبق ذلك على القوانين الباخومية التى لم يوافق مؤسسها على المبالغة فى إنكار الذات والمعاناة من تعذيب النفس ، وقد نالت المثابرة والقدرة على الاحتمال الكثير من الإعجاب حتى أصبحت هى السبب فى السمعة الطيبة التى نالها النساك المشهورون ، ولكن التركيز على هذه الخاصية الأخلاقية كان يعنى أنهم يمثلون حالات استثنائية فى هذا الصدد ، وأن تقليد الآخرين لهم غير متوقع بالرغم من أن النموذج الذى قدموه كان يهدف بوضوح إلى حفز هؤلاء الذين جاءوا بعدهم .

إن الحياة اليومية بالنسبة لهذه الصفوة من النساك كانت تعنى أكثر من مجرد مداعبة الموت ، وأن الحديث عن بقاء معظم الأخوة خاصة هؤلاء الذين ينتمون إلى التجمعات الباخومية كان أقل تطرفاً ، وعلى أية حال فإن الاختلاف كان يمثل إحدى الدرجات وأن المعالم الضرورية للحياة الرهبانية كانت مطبقة على الجميع .

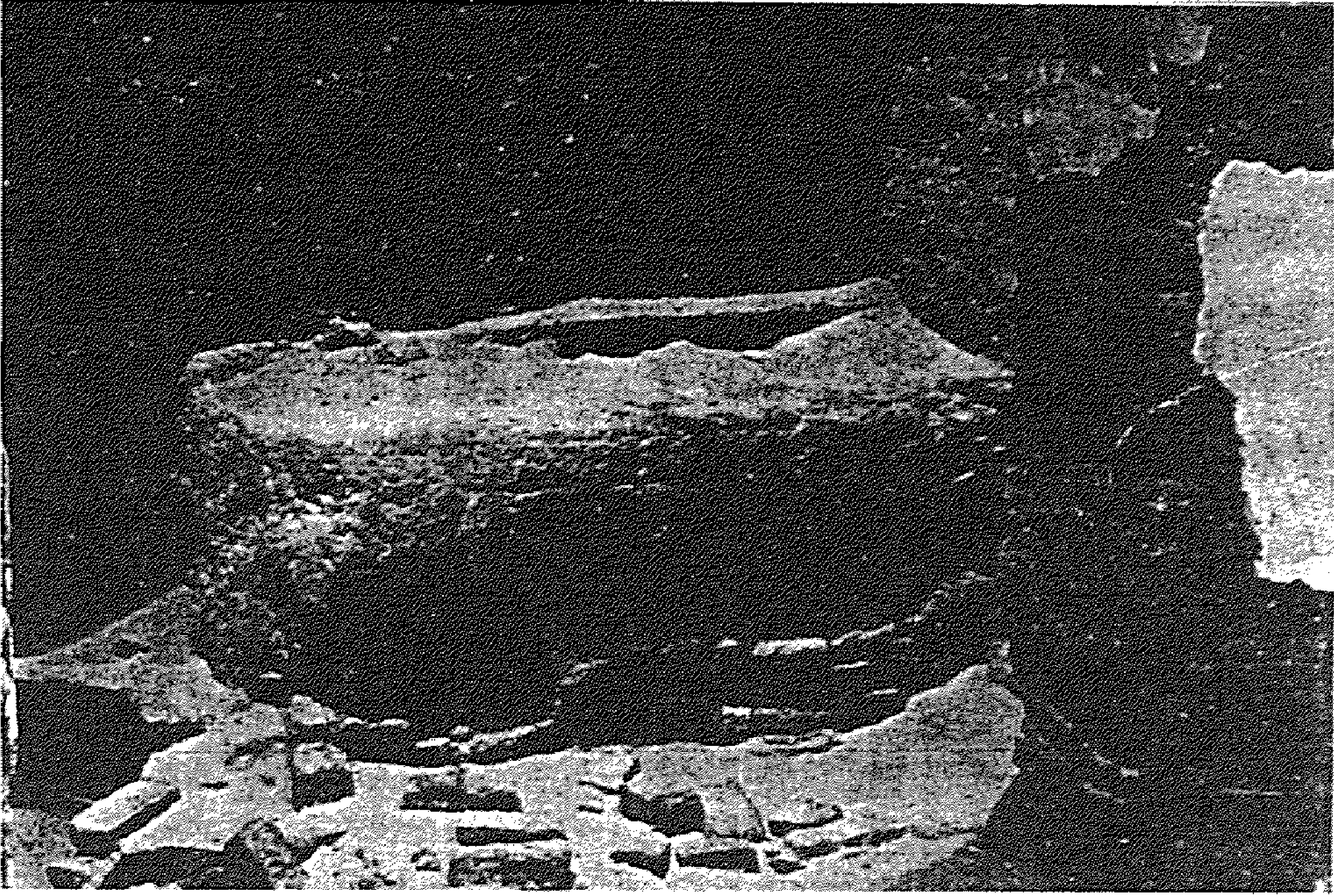
وكانت وجبة الطعام محدودة فى كافة الأوقات ولكن درجة المحدودية كانت مختلفة فى بعض الحالات ، كانت عادات تناول الطعام بالنسبة للنساك من أمثال إفاجريوس ومكاريوس الإسكندرى حسب ما أورده بلاديوس (١) مفرطة فى إنكار الذات مع الرغبة فى المنافسة بالرغم من أن الشائع لدى غيرهم من الرجال هو عدم الموافقة عليها بشكل عام وكان النظام الباخومى متسامحًا ومرنًا فى هذه المسألة فإذا أراد أحد الرهبان أن يعيش حياة أكثر تقشفاً من زملائه كان يسمح له باستهلاك نصيبه من الخبز والملح والماء فى قلايته ، أما سائر الأخوة فقد كانوا يجتمعون فى قاعة الطعام لتناول وجباتهم وربما كان الطعام مكوناً من الخبز والخضروات ونوعًا من الشوربة والفاكهة أو الجبن ، أما النبيذ واللحم فغير مصرح بهما إطلاقاً ، وعلى ذلك فإن هؤلاء الذين كانوا يحتاجون إلى كميات أكبر من الطعام بسبب السن أو الضعف أو المرض أو طبيعة العمل المكلفين به فقد كان يسمح لهم بذلك(٢) أما الأديرة التى كانت تحت إشراف الأنبا شنودة فقد كانت أكثر تشدداً من جهة الأطعمة المسموح بها ، لأن اللحوم ، والنبيذ ، والبيض ، والجبن والأسماك هذه الأصناف كلها كانت ممنوعة إلا أن المرضى كان يسمح لهم بتناول الأطعمة الممنوعة (٣) ونجد هذا الاهتمام بالمرضى والتراخى فى تطبيق القواعد المشددة لأجلهم ، مذكوراً فى المصادر الأدبية ، ولذلك فإننا نقرأ عن رجل كان يدعى أبو للونيوس الذى أخذ على نفسه التعهد برعاية المرضى فى جبل نيتريا والذى كان يشاهد يومياً وهو يمر على الأديرة ويدخل إلى كل باب بحثاً عن أى مريض راقد فى سريره وقد حمل معه الزبيب والرمان والبيض والخبز المصنوع من الدقيق الفاخر وهى الأشياء التى يحتاج إليها هؤلاء المرضى . (٤)

وتشير المصادر الأدبية التى وجدت فى منطقة طيبة (٥) إلى تموين الفاكهة المخصص للمرضى أو هؤلاء الذين يؤدون أشغالاً مرهقة ، وكان يسمح للمرضى أيضاً بتناول الأعشاب المطبوخة مع رعايتهم والتسامح معهم ، وتقدم لنا هذه المصادر الطيبية فكرة عن الوجبة الغذائية فى التجمعات الرهبانية الأقل صرامة مثل دير إبيفانيوس ، وكان الخبز هو الطعام الرئيسى ويتم تناوله غالباً مع الملح وأحياناً مع الخل ،

مع إضافة الزيت بالنسبة للمرضى ، كما كان يستهلك مع الأعشاب الخضراء أو تؤكل الأعشاب وحدها . ويبدو أن الطعام المطبوخ لم يكن ممنوعاً ، أما الخضروات فلم يرد ذكرها إلا قليلاً بصرف النظر عن ورود ذكر القمح بانتظام أما الشعير فأقل ذكراً بينما يظهر العدس والكمون والترمس والفول كثيراً في النصوص ، وكان الفول مطلوباً بواسطة أحد الإخوة ، وورد ذكر البلح ضمن الفواكه بشكل منتظم ، ولم يرد ذكر التين والعنب إلا مرة واحدة ، ويبدو أن الزيتون لم يكن شائع الاستخدام ، بالرغم من وضوح الحاجة إلى زيت الزيتون لإشعال القناديل . وورد ذكر الزبد أحياناً أما البيض فكان من الكماليات وكان عسل النحل إضافة ممتعة إلى وجبة هؤلاء الرهبان الذين ينتمون إلى طيبة كذلك الأطعمة المخللة أو المحفوظة، وشاع كذلك تناول الخضروات أو غيرها من الأصناف . أما السمك فكان تناوله نادراً ولم يذكر اللحم كما هو متوقع .

وتوضح لنا هذه المصادر الأدبية أنه بالرغم من وجود بعض الاختلافات فقد ثارت الأسئلة حول درجة الصرامة التي فرضها الناسك المنفرد على نفسه بخصوص الطعام أو التي فرضها رئيس التجمع الرهباني على الرهبان الخاضعين له ، وتتفق هذه المصادر أيضًا على اعتبار الخبز والملح والماء هي المكونات الثلاثة الأساسية حتى بالنسبة لأكثر الوجبات صرامة .

ويذكر لنا بلاديوس أنه كان هناك سبعة خبازين يخدمون الرهبان في جبل نيتريا [٦] وهذا التحديد الرائع يساعد في وصف الأفران البسيطة من الطراز الذي وُجد في سيليا وإسنا ، وقد استخدمت العديد من الحجرات في سيليا كمطابخ ، من أهم معالمها الأفران التي بُنيت من الطوب الأحمر وأحيطت بكتلة من الطوب المغطى بالجبس ، مع وجود ثقوب للتهوية على مستوى سطح الأرض كانت تتخذ أحياناً شكل أنابيب من الفخار الأسمر الضارب إلى الحمرة [٧] أما الأفران الأكبر حجماً فقد كانت مستديرة الشكل مقامة على ارتفاع يصل إلى حوالي ٥٥ سنتميترا وتتخذ في الغالب شكل أوانٍ مجوفة ضخمة يصل محيطها إلى متر واحد ، وكان من ضمنها أفران مستطيلة الشكل أصغر حجماً . وقد وجدت أربعة من هذه النوعية في الغرفة رقم ٤٩ وكانت أبعاد الفرن الواحد تبلغ ٢٠ سنتميتراً عرضاً و٣٠ سنتيمتراً عمقاً [٨] ولا تكشف محتويات الأفران إلا عن القليل الذي يتعلق بما كان يطبخ فيها بالرغم من اكتشاف عظام الخراف في واحدة منها . [٩]



الشكل رقم ٣٤ سيليا – الكوم رقم ٢١٩ – الفرن

ونجد فى سيليا أن كلا النوعين من التجمعات الرهبانية مزود بالمطابخ (١٠) وقد وصفت بأنها «مجهزة بوسائل التكرير» (١١) حيث تضمنت فرنين أو ثلاثة ، ومدخنة للتهوية وحنيات ، ومصاطب من الطوب مجهزة بأوان تستخدم كأماكن للتخزين ، ومخزن للوقود فى متناول اليد . وقد وجدت فى التجمعات الأكثر تعقيداً أفراناً كبيرة للخبز خارج أماكن الإقامة فى حوض صغير ، وفى أحوال أخرى كان الفرن يقام داخل تجويف فى المطبخ ، وهنا أيضاً كانت تحفظ إمدادات من الطعام الغير متوافر وبعض الحبوب والمكسرات . ولكن لم توجد بقايا حيوانية.

وقد تميز الفرنان اللذان وجدا فى دير إبيفانيوس بأنهما يختصان بأبعاد أكثر أهمية من الأفران التى وجدت فى سيليا أو إسنا (١٢) وكان محيط الكبير منهما ١١٧ سنتيمترا كما بلغ ارتفاعه الأصلى ٢٥٠ سنتمترا على وجه التقدير ، وقد بنى كلاهما من الطوب بالرغم من أن كبراهما قد بنى بعناية أكثر من الآخر ، وقد اتخذا كلاهما شكل خلية النحل مع وجود قاعدة مربعة أسفلها لإشعال الوقود وغرفة مقببة فوقها

لإنضاج الخبز ، وهناك فتحة التهوية فى مؤخرة هذه الحجرة ، وربما كانت هناك فى الأصل فتحات فى الجوانب وقمة القبة ويدل حجم هذه الأفران على أنها كانت تستخدم لتوفير خبز يكفى وجبات الرهبان بينما كانت التى فى سيليا وفى إسنا تخدم تجمعات ذات أفراد قلائل .

وقد وجدت أفران مختلفة الأحجام فى دير الأنبا هدرا ، فقد كان هناك فرنان فى الممر الأسفل جنوب جناح الضيافة وإثنان أخريان فى الحجرة التى فى الجانب الشمالى الغربى من الكنيسة (رقم ٢٤ فى الرسم الذى أورده مونيريه دى فيلار)(١٣) وفرنان آخران يشكلان معًا فرنًا فى الجانب الشرقى من الممر (الحجرة رقم ٣٣) أما فى الممر العلوى فكان هناك فرن واحد فى كل من الحجرتين رقم ١٧ ، ١٨ فى الركن الجنوبى الغربى ، وثلاث أفران في الحجرة رقم ٧٨ (الحجرة) التى فى أقصى الشرق من الملحق الأوسط) وهناك أيضاً أربعة أفران فى الحجرة رقم ٨٤ (جزء من نفس الملحق) وصف آخر بطول الجانب الشمالى من القاعة رقم ٥٥ فى القسم الجنوبى الشرقى ، وفرنان كبيران فى الحجرة رقم ١٤٠ فى الركن الشمالى الغربى ، وفيما عدا الأفران التى بنيت من الجرانيت فقد بنيت جميع الأفران بالطوب الأحمر ، أما الفرن المزدوج الملحق بالحجرة رقم ٣٣ فقد كان أكبر حجماً ، فبلغ محيط أحد النصفين ١,٤ متراً والفرن الآخر الأشد تخريباً يبلغ محيطه حوالى ٨٠ سنتيمتراً ، ولا يبدو أنه كان منفصلاً ولكنه انفصل بواسطة كتلة صلبة من الطوب الأحمر .



الشكل رقم ٣٥ : هدرا – فرن

ولا يوجد دليل خارجي على وجود فجوة للتزود بالوقود بالنسبة للفرن الأكبر ، ولابد أن الدرجات التى تهبط على أحد الجانبين كانت تقود أصلاً إلى مثل هذه الفجوة ، ولكن اليوم لا يوجد سوى ممر قصير عند قاعدة الدرجات وهو يتغلغل فى الكتلة التى من الطوب الأحمر ، أما الأرضية التى تقسم قاعدة الفرن والحجرة التى فوقه فقد اختفت ولكن هناك آثار تدل على العقدين اللذين على شكل صليب اللذين كانا يحملانه يوماً ما ، وهناك سلم مدرج قصير مقابل الوجه الشرقى الخارجى الذى يقود إلى النقطة التى كان يستخلص عندها الطعام ، أما القسم الأعلى فقد دمر الآن إلى حد كبير .

أما الفرن الأصغر فقد زُوِّد بفجوة عند مستوى الأرض فى الجانب الشمالى(١٤) أما الأفران الأخرى الموجودة بالمنطقة والتى يمكن تصورها على مدى أقل اتساعاً فإنها أقل صلاحية ، ولكن مازال كل منها مزوداً بفجوة وحيدة فى الأجزاء السفلية التى بقيت منه ، ومن المحتمل أن الفرنين اللذين وجدا فى الحجرة رقم ٤٢ على الممر السفلى قد استخدما لأعداد القربان حيث أن الحجرة تتصل بالكنيسة مباشرة .

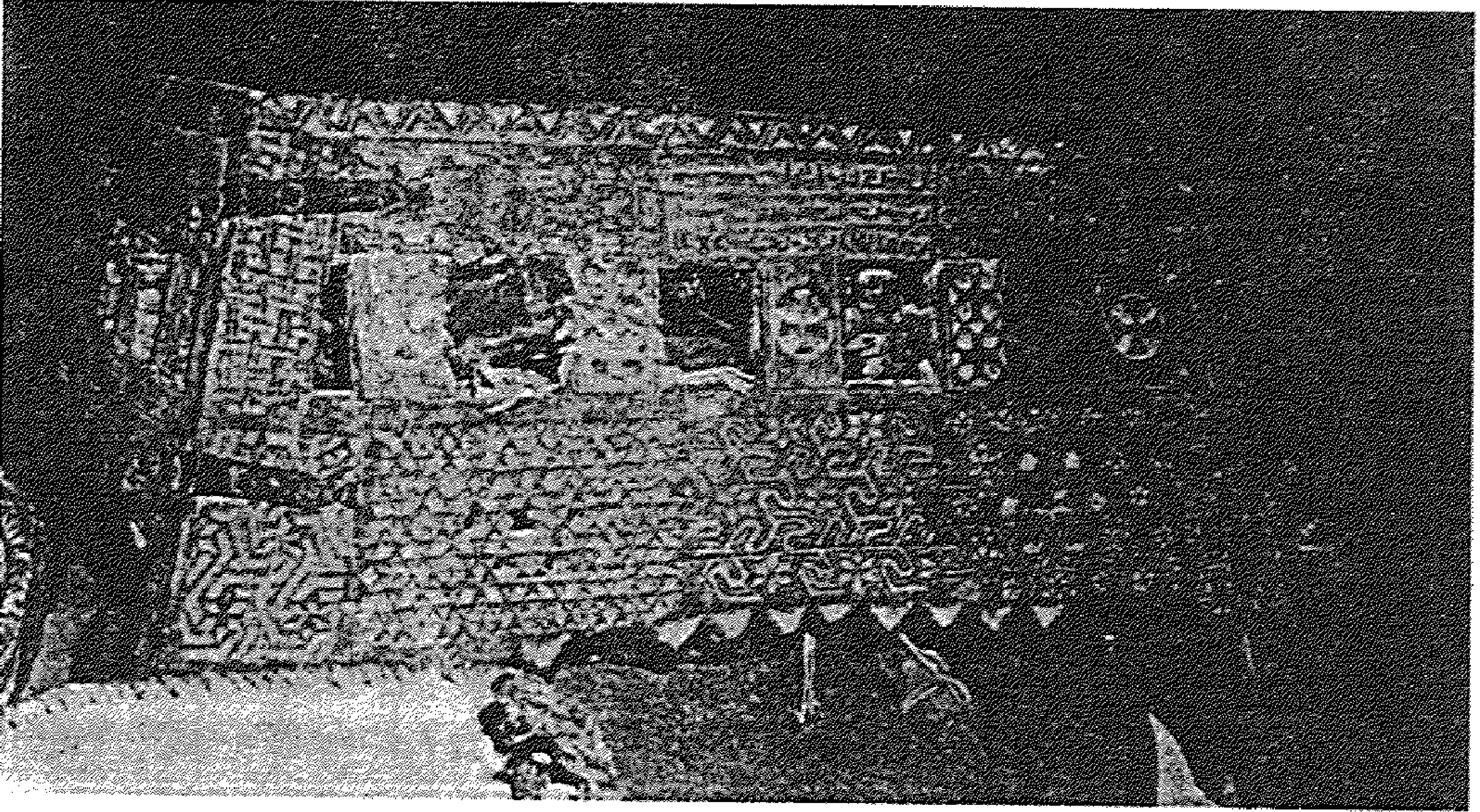
ويصف كيبل حجرة فى سقارة بأنها المخبز الذى يستخدم لإعداد القربان (١٥) وتبين الصورة الفوتوغرافية للحجرة المذكورة فرنين مستديرين من الطوب الأحمر ، ولكن من الصعب تحديد حجم كل منهما مع غياب مقياس الرسم ، ولكل منهما فجوة فى الجنب كما أن أحدهما له فتحة للتهوية فى السقف ومع ذلك فإننا نشك فيما إذا كانت هذه الفتحة أصلية ، وقد وجدنا حوضاً صغيراً فى أحد الفرنين كانت تستخدم حسب ما ذكره عمال كيبل لترطيب الخرقة التى تمسح بها الفرن لإزالة الرماد ، وفى باويط يشير ماسبيرو إلى حقيقة أن الكثير من الحجرات كانت تستخدم كمطابخ نظراً لآثار النيران التى يمكن مشاهدتها على «عقود الأفران» ويبدو لنا من الوصف الذى قدمه ، أن الشكل الشائع للفرن عبارة عن وعاء ضخم محاط بإطار أرضى يشبه نوعية النماذج التى فى سيليا ، ويظهر مثل هذا الفرن فى الرسم المصاحب للنص . (١٦)

ومن المسلم به أن الأديرة العامرة بها نموذج فرن بدائى ممثل فى المبانى المربعة الكبيرة التى فى مطابخ أديرة وادى النطرون التى لا نشك فى أنها إضافة حديثة نسبياً ، وحتى هذه المطابخ لا تستخدم فى أيامنا هذه إلا نادراً .

ولا نجد نموذجاً مؤكداً لطاحونة القمح القديم قد بقى حتى اليوم بالرغم من أنه قد وجدت فى الحجرة رقم ٧٢ بدير الأنبا هدرا ، القاعدة الدائرية لطاحونة حجرية ومسار الحيوان الذى كان يستخدم فى إدارتها مما يوحى بأن مثل هذه الطاحونة كانت قائمة هناك ،

وقد وجدت طاحونتان أخريان فى الحجرة رقم ٧٤ ، وربما تعطينا الطواحين المستخدمة فى الأديرة العامرة فكرةً عما كانت عليه النماذج القديمة حيث أن بساطتها تدل على انتمائها إلى طراز موغل فى القدم ، ويوجد فى حجرة الطاحونة عارضة خشبية عبر الحجرة مثبتة فى الحائط على ارتفاع مترين ، وهناك أيضًا قائم عمودى على محور فى الجانب السفلى للعارضة الخشبية وتوجد الطاحونة الحجرية عند قاعدة القائم. ويبرز ذراع على زوايا قائمة من القائم ، وفى هذا الذراع يربط النير الذى يوضع فوق كاهل الثور الذى يدير الطاحونة بالسير فى مسار دائرى حول الحجرة ، وتغوص الطواحين فى حفرة دائرية بوسط الأرضية وتصب الحبوب من قادوس مستطيل الشكل من الخشب ، ويقوم القادوس على أربعة أرجل ، ونجد أن جانبه مزخرف فى بعض النماذج ، ولدينا نموذج ممتاز فى دير الأنبا بولا ، وتتكون الزخرفة التى على كلا الجانبين من أشكال هندسية مختلفة محفورة بالحفر الغائر وفى وسطها صف من الألواح المستطيلة الشكل التى تحتوى على تشكيلات زخرفية .

وكانت لإمدادات المياه المنتظمة أهمية عظيمة سواء للرهبان المتوحدين أو التجمعات الباخومية حيث كانت تقوم هذه التجمعات فى المكان الذى يسهل فيه الحصول على الماء ولكن النساك غالبًا كانوا مضطرين للقيام برحلات تمتد إلى مسافات بعيدة للحصول على إمداداتهم وكان ذلك يحدث أحياناً حسب اختيارهم رغبة فى مضاعفة الغيرة النسكية ، وقد علمنا أن راهباً يدعى بطلميوس عاش حياة «يصعب وصفها» لأنه سكن فى مكان بعيد عن صحراء الإسقيط لم يسكنه أى راهب آخر ، ذلك لأن البئر الذى كان الأخوة يجلبون منه الماء كان يبعد عن هذا المكان بمسافة ١٨ ميلاً[١٧] أما الرهبان الآخرون فلم يكونوا أقل نسكاً ولكن أكثر واقعية ، حيث عاشوا فى حدود مسافة معقولة من الآبار التى كانت تشكل جزءاً من المنطقة الديرية ، ونقرأ فى قصة تنسب إلى موسى اللص كيف كان يأخذ خلسة جرار الماء من الرهبان الأكثر نسكاً ويملؤها بالماء «لأنهم كانوا يجلبون الماء الذى يحتاجون إليه من مسافات تقع على بعد ميلين ، أو خمسة أميال ، أو نصف ميل بالنسبة للمكان الذى يقيم به كل ناسك»[١٨] وكان بعضهم يحمل إلى مكان إقامته ماء يكفيه لمدة أسبوع بعد قداس الأحد [١٩] .



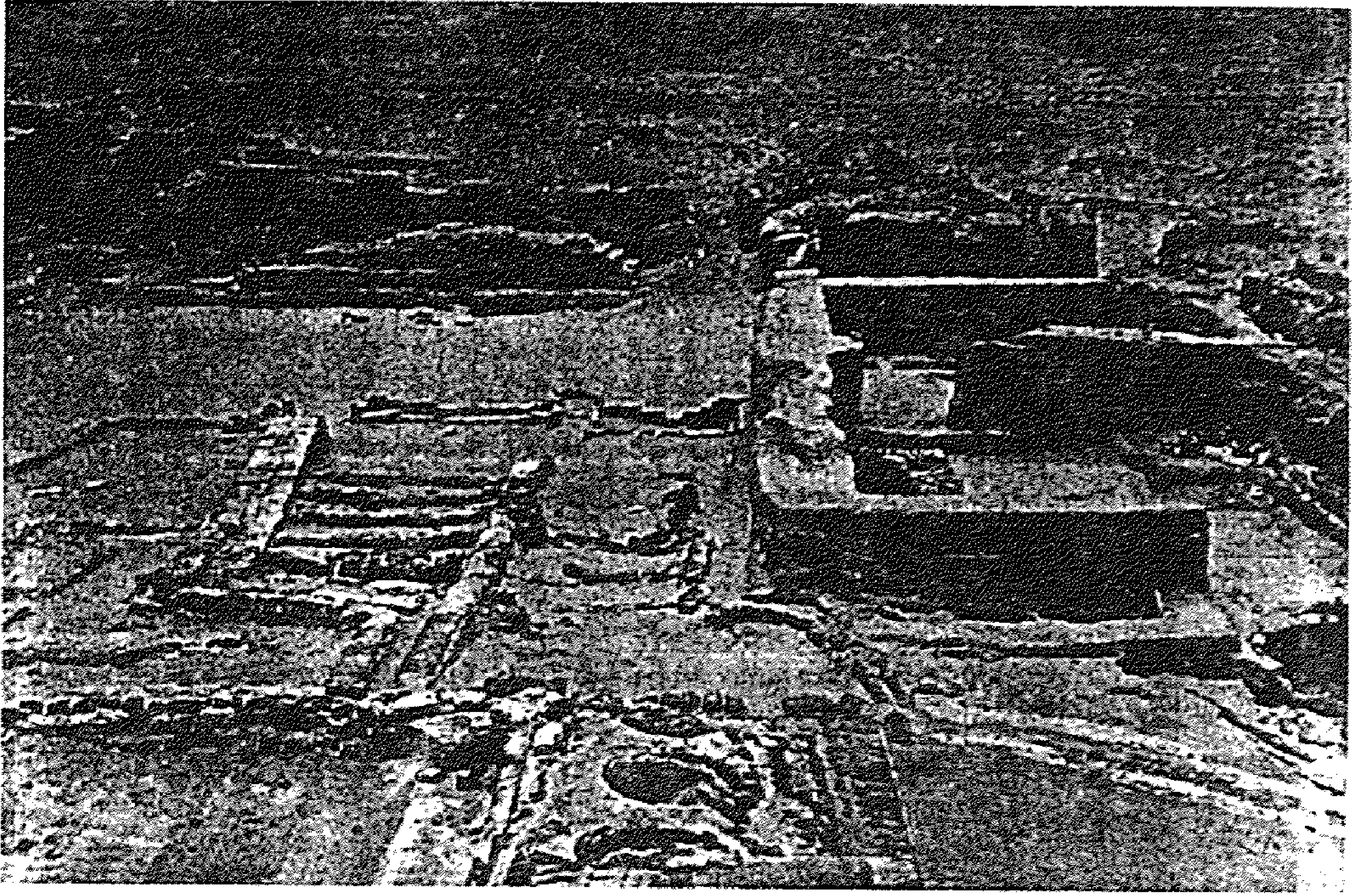
الشكل رقم ٣٦ دير الأنبا بولا – طاحونة الحبوب

بينما كان رهبان آخرون يعتمدون على أصدقائهم لإعادة ملء جرارهم ، أما هؤلاء الذين كانوا يعيشون بالقرب من وادى النيل فقد كانوا يسحبون احتياجاتهم المائية من النهر ذاته أو من شبكة القنوات . [٢٠]

ولم تكن عملية حفر البئر تكلل دائمًا بالنجاح السريع فقد حقق رهبان القديس يوحنا القصير بوادى النطرون بعض درجات الدوام فى التزود بالماء من أحد الآبار بعد أن رأى القديس يوحنا أن أتباعه يلقون المشقة فى الذهاب بعيدًا للحصول على الماء ، وكانوا قد قاموا بالحفر لمدة خمسة أيام دون ظهور أية بادرة تدل على وجود الماء ، واحتاج الأمر إلى تدخل يوحنا ذاته بالصلوات التى كان يرفعها حتى أحرزوا النجاح[٢١] وهناك قصة مماثلة ذكرت من قبل بمعرفة موسى الليبى الذى يتحدث قائلا: « عندما كنت شابًا فى الدير حفرنا حفرة عميقة جدًا وصل عرضها إلى ٢٠ قدمًا ، وعمل فى حفرها ثمانون راهبا لمدة ثلاثة أيام ، ووصلنا إلى مسافة ذراع أبعد من المسافة التى يوجد عندها الماء فى الأحوال العادية ، ورغم ذلك لم نجد شيئا » وعند هذه النقطة ظهر بيور ووبخهم على عدم إيمانهم ثم نزل إلى البئر وشاركهم فى الصلاة، وأمسك بالمعول وبعد ثلاث ضربات « اندفع الماء خارجا وابتلت ثيابهم جميعا »[٢٢]

وقد أعطانا علم الآثار صورة واضحة عن الطرق التى كان يلجأ إليها أفراد التجمعات الرهبانية الكبيرة للحصول على إمداد متواصل من المياه لتغطية احتياجاتهم ورى مناطق زراعاتهم المحدودة ، وقد ورد أن أحد التجمعات الرهبانية الكبرى فى سيليا (الكوم ٢١٩) كان به بئران وكلاهما فى البهو المفتوح ، وكان أكثرهما قربا من الوسط ينتمى إلى فترة زمنية أقدم من الآخر ، الذى حفر فى الركن الجنوبى الشرقى وكان هذا البئر الأخير مع الخزانات الملحقة به ونظام الرى الذى اعتمد عليه فى حالة أفضل من الآخر ، أما البئر نفسها والتى بنيت من الطوب الأحمر بعناية فائقة فقد كان قطرها حوالى ١,٩متراً بعمق خمسة أمتار ، وكان هناك خزان كبير إلى الشمال مباشرة ولكنه لم يكن متصلا بالبئر باية وسيلة وكانت مساحته ٢,٥ × ٣,٤٥ متراً وهو مبلط ببلاطات حجرية ومحاط بحائط من الطوب الحمر ؟ وهناك ثلاثة خزانات أصغر مستديرة الشكل على جانبه الشرقى يبلغ قطر كل منها ٦٠ سنتيمتراً وعمقه ٣٠ سنتيمتراً وكل منها يتصل بالخزان الكبير عن طريق أنبوب صغير من الفخار، وكان هناك خزان على بعد أكبر يبلغ عمقه متراً وهو فى الطرف الجنوبى لهذه الخزانات ، وكان الماء يسحب من الخزان إلى شمال البئر إلى المنطقة المزروعة عن طريق قنوات من الطوب الأحمر . والمنطقة المزروعة مقسمة بواسطة حوائط منخفضة من الطوب الأحمر إلى اثنى عشر قسماً مستطيلة الشكل وتروى عن طريق سلسلة من الأنابيب الفخارية الصغيرة وكان هناك امتداد آخر إلى شرق الخزان يمر أسفل الحائط الشرقى للسور ولكنه فى حالة سيئة . وقد اعتمد هذا النظام كله على ذلك الذى يعود إلى فترة زمنية أكثر قدماً كان يتشابه معه فى المعالم الأساسية (٢٣) وقد وجدت ثلاثة خزانات أخرى مستطيلة الشكل فى البهو الواقع بين النظامين المتصلين بالبئرين ، وكانت هناك قنوات مائلة للمياه فى مواقع عديدة مقابل الوجه الخارجى لحائط السور (٢٤)

وكانت التجمعات الرهبانية المستقلة الأصغر حجماً فى سيليا مجهزة أيضاً بأحد الخزانات وقد أيدت الحفائر وصف هذه التجمعات كما ورد فى كتاب (تاريخ الأديرة Historia Monachorum) (٢٥) ولم يوجد مثل هذا النظام فى إسنا ، ولا نعرف ما إذا كان النساك هناك لديهم بئر قريب أم لا ، ولكن يبدو لنا أنه كان لديهم كميات كبيرة من المياه المحفوظة فى أماكن إقامتهم ولذلك فلا بد من وجود مصدر قريب يحصلون منه على الماء .(٢٦)



الشكل رقم ٣٧ : سيليا - الكوم رقم ٢١٩ : خزان للمياه فى وسط الأرض - وإلى اليسار منطقة مزروعة

وقد وجدنا مجموعة من خزانات المياه حول الكنيسة الرئيسية فى سقارة (٢٧) يتمركز أحدها فى الركن الجنوبى الغربى ، ويتمركز آخر فى الطرف الشرقى من الجهة الجنوبية ، ويتمركز خزان ثالث فى مكان يبعد قليلاً فى اتجاه الشرق ، أما الخزان الذى فى الجنوب الشرقى فإنه مبنى من الطوب الأحمر المغطى بالجص وفوقه عقد من الطوب ، وهو ينقسم إلى قسمين يتم الوصول إلى أصغرهما عن طريق سلم مدرج ، أما القسم الأكبر فليس مجهزاً بمثل هذه الوسيلة ولكن بسلسلة من الثقوب المنحدرة التى تبرز فى الجزء العلوى من الحائط الذى كان مبنياً من الحجر عند هذه النقطة ، ولدينا دليل على أن هذه الثقوب كانت متصلة فى الأصل بأنابيب تستخدم لسحب الماء من الخزان ، وكان هناك عند كل طرف من طرفى صف الثقوب فتحة ضيقة يدخل فيها لوح خشبى أفقى لمنع سحب الماء بشكل غير قانونى ، وكان الخزان الأكبر ذاته منقسماً

بواسطة حائط منخفض ينفذ منه ثقب فى الطرف الشمالى .. وكان هناك مجريان من الحجر لتصريف المياه موضوعين فى الحائط الجنوبى ويصلان إلى حوضين مربعى الشكل فى الخارج ، وكان المجرى والحوض كلاهما مبنيين من كتلة واحدة من الحجر وقد وضع بين الاثنين غربال بدائى ، وتدل حالة الأرض المحيطة بالحوض على أن هذه البقعة كانت محطة تتوقف عندها الإبل وقادنا إلى هذا الافتراض مانراه من أن الماء الذى يصل إلى هنا من النهر أو القناة كان يصب فى الخزانات . وقد افترض كيبل أنه بينما كان أكبر الخزانات يهدف إلى إمداد العابدين بالمرطبات بعد أداء القداسات ، فإن الخزان الأصغر كان يستخدم كجرن للمعمودية .

وأعيد بناء الحوض الذى فى الجنوب الغربى بالطوب الأحمر والأسمنت الوردى ، وكانت الحوائط غير متساوية فى السمك ، وكان لها صف من الفتحات مثل تلك المحيطة بالخزان ولكن هذه الفتحات كانت محجوبة بمبانٍ أحدث وأصبحت عديمة الجدوى ، وقد خرجت من الحائط الشرقى قناة توصل إلى مبنى صغير مربع الشكل وقد صنعت هذه القناة من أنابيب من الفخار داخله فى غلاف آخر إلى حوائط حجرية ، ومن المحتمل أنها كانت تنتهى أصلاً إلى أنبوبة معدنية وحنفية ، وهذه الأخيرة الداخلة فى أحد الثقوب مازالت ظاهرة فى العمود الذى فى الحجرة .

أما الخزان الثالث الذى فى شرق الكنيسة والذى تهدم حتى الأساس فقد كان يتم الوصول إليه عن طريق سلم مدرج وهو مثل الخزانات الأخرى من المحتمل أن يكون مجهزًا فى الأصل بصف من الثقوب ، حيث وجدنا جزءًا من الأحجار التى بها ثقوب مائلة بالقرب منه .

ولابد من القول بأن إمداد دير الأنبا هدرا بالمياه كان من الخارج ، حيث أننا لم نجد بئراً فى الزمام وعلى أية حال فإن قربه من نهر النيل يجعل حفر الآبار عملاً غير ضرورى . وهناك عدد من الخزانات المنتشرة حول البقعة مما يعنى أن إمداد المياه كان مؤكداً وقد اشتملت الحجرة رقم ٢٥ فى الممر السفلى والتى تقع إلى الشمال الغربى من الكنيسة على ثلاثة خزانات كبيرة على مستويات مختلفة وربما كان ذلك يمثل محاولة للحصول على قدر أكبر من التنقية ، وكذلك فإننا نجد فى الممر السفلى فى الحجرة رقم ٢٧ والتى تقع فى الجهة الشرقية من القاعة التى فى شمال الكنيسة

خزانين مربعين كبيرين يغوصان داخل الأرض وكل خزان مجهز بسلم مدرج فى الركن الشمالى الشرقى مع تجويف صغير تميل الأرض عنده إلى الانحناء نحو التجويف ونفس هذه الخاصية تميز الخزان الذى فى الجهة الجنوبية الشرقية من الكنيسة التى فى سقارة .[٢٨]

ويبدو أن مصدر المياه فى الممر العلوى يتمركز عند الحوض الكبير الموجود فى الجانب الشرقى من البهو الذى فى الركن الجنوبى الغربى ، ومن هذا الحوض (رقم ٤٣ فى خريطة دى فيلار) تجرى قناة يبلغ عرضها ١٨ سنتميتراً وعمقها ١٢ سنيمتراً ومغطاة بألواح حجرية عبر البهو قبل أن تختفى فى النهاية تحت السلم المدرج بالقرب من الحائط الغربى للدير ، وهناك بقايا قناة أخرى بالقرب من الطرف الغربى لهذه القناة تجرى فى الاتجاه الشمالى - الجنوبى ومن المفروض أنها تتصل بالقناة السابقة ، وكان الماء الذى تنقله هاتان القناتان يستخدم لملء أحواض الشرب للحيوانات تلك التى كانت تقع فى المبانى الواقعة فى الجهة الجنوبية الغربية من الممر ، وكذلك فإن الماء القادم عن طريق هاتين القناتين كان يستخدم لإمداد الركن الجنوبى الشرقى من الممر الملحق الخاص بحجرات الورش التى تقع شمالاً وتوجد قناة ثالثة خارجة من الحوض الذى فى الاتجاه الجنوبى وهى توصل الماء إلى خزان ضخم من الجرانيت يغوص فى الأرض ويوجد حوضان إضافيان داخل غرفة مؤدية إلى غرفة أخرى أكبر منها شمالاً وربما كانت هاتان الحجرتان تؤديان وظيفة الحمام بالنسبة للدير ، أما الوعاءان فإن الأصغر يستخدم لغسيل القدم والأكبر للتغطيس ويوجد إلى الشمال الشرقى من هذا الحمام مقابل الحوض مجموعة أخرى من الخزانات يبدو أنها كانت توصل مياه الشرب للدير ، وهناك أربع خزانات مربعة كبيرة ربما كانت مغطاة أصلاً بمرشحات بدائية متصلة عن طريق قناة ضيقة بخزان آخر يقع فى الجانب الشرقى يقوم بدور المرشح الإضافى ، ويمر الماء فى النهاية من خلال هذا الخزان إلى حوض كبير للتخزين كان يسحب منه الماء النقى [٢٩] وكان هناك خزان كبير أو خندق ضحل داخل حجرة تقع فى اتجاه الشمال على خط واحد مع الحوض وكان هذا الخزان فى داخل الأرض ويتم الوصول إليه عن طريق سلم مدرج [٣٠] ولا نعرف الغرض منه ولكن هناك بعض الشك فى أنه كان يمتلئ بالماء من نفس الحوض ، ويبدو أن كل القسم الجنوبى من الممر العلوى كان يتزود بالماء من الحوض الأوسط ، أما القسم الشمالى ومعه ملحق (القصر) فكان يزود بالماء بشكل منفصل ، والعنصر الرئيسى لهذه

المجموعة الشمالية حوض طويل يتمركز فى بهو مفتوح غرب ملحق صالة الطعام والمطبخ (رقم ١٣٢ على الخريطة) وكان هناك خزان فى الطرف الشمالى لهذا الحوض يخرج منه ترعة تصل أولاً إلى المطبخ وتنتهى فى صالة الطعام حيث أقيم خزانان مقابل الحائط الشمالى لاستقبال الماء ، وهناك خزان ثالث فى الجانب الغربى بالرغم من أنه لم يتصل بالترعة بشكل مباشر ، وكان هناك عدد من النوافذ الصغيرة فى الحائط الذى فوق الحوض فى الحجرة رقم ١٣٢ وحيَّر الهدف منها مونيريه دى فيلار الذى لم يستطع الاهتداء إليه ، وربما كان المقصود بها تسهيل سحب الماء بمعرفة الناس الذين لا يريدون القيام بالرحلة الدائرية خلال القصر ، ويوضح لنا حجم هذا الحوض أنه كان يستحوذ على قدر كاف من الماء لخدمة ملحق القصر لمدة يوم على الأقل ، وتوجد المجموعة الأخيرة من الخزانات فى الحوش الذى يشكل الركن الجنوبى الغربى من الملحق حيث أقيمت أربعة خزانات مقابل الحائط الشرقى وخزانان إضافيان فى الركن الجنوبى الغربى [٣١]

ولم تجد التجمعات الديرية فى وادى النطرون أية صعوبة فى الحصول على الماء النقى حيث كان من السهل الوصول إليه فى أى مكان بالوادى ، ويوجد بئران خارج جدران دير أبو مقار يقع أحدهما على بعد ٩٠٠ متراً شمال الدير حيث يمكن الوصول إلى النبع عن طريق سلم مكون من تسع درجات حجرية ، ويتم سحب الماء من حوض صغير محاط بحائط خشن المظهر عند قاعدة هذه الدرجات ، ويوجد بجانب الحوض فجوة صغيرة تقود إلى خزان دائرى ويقال أن هناك ممر آخر يقع خلف هذا الخزان ربما كان مجرى مائياً . ويقع البئر الثانى على بعد حوالى ٦٠٠ متراً إلى الجنوب الشرقى من الدير . ويبدو أن قطره كان يتراوح ما بين ٥ إلى ٦ أمتار [٣٣] وهناك على بعد حوالى ١٠٠ متراً فى الشمال الشرقى من دير البراموس بئر يبلغ قطره حوالى ١,٥ متراً وهو محدد بالطوب الأحمر ، وربما كان ذلك هو البئر الذى وصفه سونيتى (سنة ١٧٧٨) وبالرغم من أنه ذكر درجات سلم تهبط إلى داخل البئر إلا أنه لم تبق آثار اليوم تدل على وجود هذه الدرجات [٣٤] ونجد فى أيامنا هذه أن كلا من الأديرة الأربعة بداخله بئر وبالإضافة إلى ذلك فإن الدور الأرضى من كل حصن به حجرة تتضمن مدخلاً إلى ممر تحت الأرض يقود إلى بئر يقع خارج حائط الحصن ، ويقدم هذا الإمداد بئر واحد للاستخدام العام بينما يوجد هناك بئر آخر فى الحصن تستخدمه كافة الأديرة العامرة .

ولم يمثل توافر الملح وهو العنصر الثالث الضرورى من عناصر الوجبة الغذائية للرهبان مشكلة فى مصر وهى البلد الذى يتمتع بوفرة من هذا الركاز المعدنى (٣٥) حيث توجد الرواسب على نطاق واسع وبكميات مختلفة ، ولاتوجد صعوبة فى الحصول عليه فى شكله الخام حيث أنه يحتوى على بعض الشوائب ويحتاج إلى تنقية لتحسين خواصه الأولية .

وقد جرت هذه المحاولات بمعرفة الرهبان لتحقيق ذلك كما هو واضح فى دير الأنبا هدرا حيث نشاهد طريقة تنقية الملح ببعض التفاصيل ، كانت الحجرة التى تتم فيها هذه العملية تحمل رقم ٨٧ فى الممر العلوى ويبدو لنا أنها حجرة بدون سقف وربما لتأكيد أن القدر الأكبر من الحرارة يمكن الحصول عليه من الشمس للمساعدة على تحويل الراسب الملحى إلى بخار ، وتوجد فى الجانب الشمالى من الحجرة حنية بها شباك وضعت فيها بلاطة كبيرة بارزة وبها ثقوب مستديرة لوضع القوارير ويوجد بالقرب منها مبنى عليه عقد يمكن الوصول إليه عن طريق سلم مدرج قصير ، وهناك فى الجهة الجنوبية من الحجرة نظام ثنائية الأوعية وقد أقيم خزانان مستطيلان من الجرانيت يفصل بينهما حائط على قاعدة من الطوب ويوصل بينهما قناة تخترق الحائط ، وكان أحد الخزانين على مستوى أقل ارتفاعاً من الخزان الآخر ، وعلى جانبهما خزانان آخران ينقسمان بواسطة بئر من الطوب كانت به فتحة مسدودة بواسطة غربال وكان خام الملح بما فيه من شوائب يلقى أولاً فى الماء الذى يملأ أعمق خزان من الخزانين ، ويترك هنا الراسب غير النقى الذى يتجمع عند قاع الخزان لفترة زمنية ، ثم تفتح البوابة الفاصلة وينساب السائل مع شوائبه إلى الخزان الثانى ، وهنا يجرى تحويل المحلول إلى بخار ، ثم ينقل الراسب المتبقى إلى الخزانين الآخرين ويحفظ فى الوعاء الأعلى ومنه يمر خلال القناة إلى الخزان السفلى ويقوم المرشح الذى فى القناة بإزالة أية شوائب أخرى .(٣٦)

ولم نجد أى نظام آخر للتنقية فى أى من الأديرة الأخرى التى تم حفرها ، بالرغم من وجود دليل أدبى على أهمية توفير الملح ، ويذكر نقش فى سقارة أن الأنبا فويبامون كان يعرف باسم «أب تموين الملح» (٣٧) بينما وصل إلينا عدد من الحروف الواردة من منطقة طيبة تشير إلى استخدام الملح بين الرهبان . (٣٨) .

أما موقف الأديرة من استهلاك النبيذ فهو متغير ، فقد كان استخدامه محظوراً تمامًا بالنسبة للتجمعات الرهبانية ، فيما عدا المرضى [٣٩] ولكن النساك كانوا أكثر تسامحاً فى هذا الصدد ومع غياب القواعد المشددة ترك للأفراد تقرير الامتناع من عدمه ، وكان بعض النساك المشهورين مثل القديس مكاريوس على استعداد للتراخى فى مبادئه وتناول فنجان من النبيذ حتى لا يجرح مشاعر ضيوفه [٤٠] ولكن هذه المرونة لم يلتز م بها الجميع فقد حمل بعض النساك حملات شعواء ضد استخدام الخمر فى أى ظرف مهما كانت الأسباب [٤١] ويبدو أن الاعتدال كان هو المبدأ المقبول على وجه العموم ، وهناك ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن النبيذ كان يجرى تناوله فى الاجتماع الأسبوعي للرهبان [٤٢] وفى العصور التالية يبدو أن التحيز قد واجه بعض التراخى ، حيث نقرأ عن إقامة احتفال فى القرن الحادى عشر بدير يوحنا كامى فى وادى النطرون وأن المشتركين فى هذا الاحتفال قد شربوا حتى أصبحوا على حافة السكر . [٤٣] (*)

وكان النبيذ المعد للاستهلاك يتم تخزينه فى قوارير غطيت من الداخل بالراتنج حتى لا تخترقها السوائل التى تخزن فيها [٤٤] وقد وجدت مجموعة من هذه الأوعية فى دير القديس إبيفانوس [٤٥] وهى مصنوعة من الصلصال الذى باللون الأحمر أو البنى ، ومن بينها نوع مضلع وعليه من الخارج غلاف وردى اللون ، وفيما عدا ذلك فإن كافة القوارير التى اكتشفت فى هذا الموقع كانت لها أضلاع ذات زوايا حادة ومتداخلة وغير مصقولة في الوسط ، وكانت القوارير مسدودة بقطع من أوراق العنب ومختومة من فوق بخليط من الطين والقش المفروم وقد ختمت السدادات بمجموعة من الأختام ، وقد وجدنا فى بعض القوارير ثقبًا صغيراً فى السدادة للسماح للخمر بالتدفق ثم يوقف انسيابها بالقش ، ووجدت قوارير أخرى من نفس الطراز فى سقارة [٤٦] بالرغم من

(*) الخمر محرمة فى المسيحية ويمتنع تناولها بالنسبة لكافة المؤمنين أما هذا الذى يتناوله هؤلاء الرهبان فليس خمراً ولكنه عصير عنب جديد أى غير معتق وغير مقطر فلا يعتبر خمراً ، ولا يستعمل النبيذ المختمر ولكنه غير مقطر فى إتمام سرالا فخارستيا إلا فى شكل قطرات على طرف الملعقة التى تسمى مستير ويقدم أثناء التناول بهذا الشكل المحدود للمؤمنين الذين سبق لهم ممارسة سر الاعتراف ونالوا الحل من خطاياهم . ويمتلئ الكتاب المقدس بالآيات التى تحرم الخمر وإليك آية من العهد القديم . «الخمر مستهزئة ، المسكر عجاج ، ومن يترنح بهما فليس بحكيم – أمثال ٢٠ : ١» وأيضاً آية من العهد الجديد : «لا تسكروا بالخمر الذى فيه الخلاعة – افسس ٥: ١٨» وغير ذلك كثير . (المترجم)

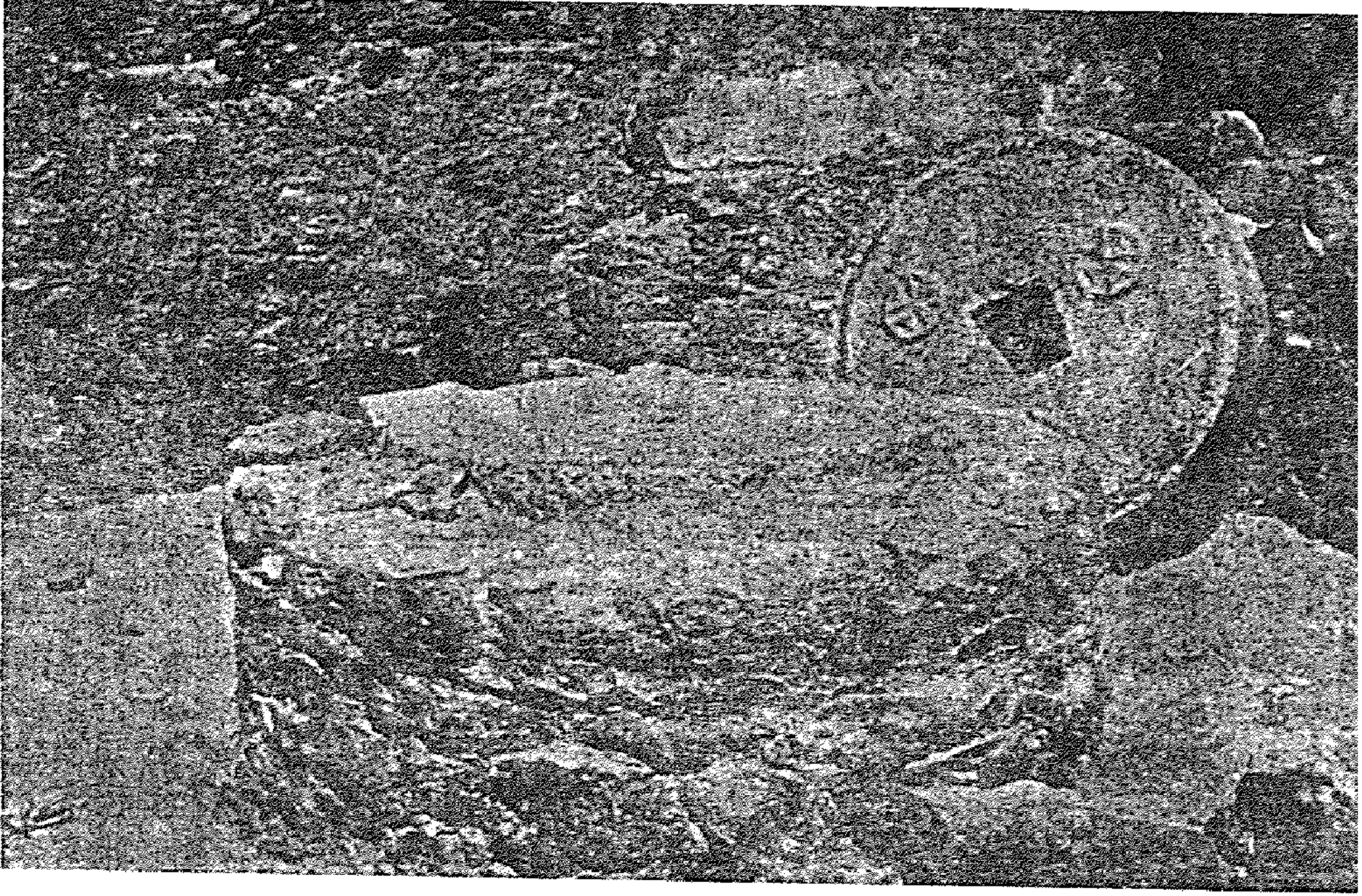
أنها كانت تتضمن نوعيتين غير معروفتين تتميز إحداهما بوجود قسم سفلى بصلى الشكل وعنق رفيع فى مقابل بعض النوعيات ذات القاعدة التى تضيق تدريجياً مع الارتفاع نحو العنق (٤٧) أما النوعية الثانية فهى تتميز بقسم أوسط رفيع فى أعلاه وأيضاً فى أسفله . (٤٨)

وقد اكتشف عدد صغير من القوارير فى مخبأ صغير للفخار تم العثور عليه فى بهو الكوم رقم ٢١٩ فى سيليا (٤٩) وكما ذكرنا من قبل فإن تجمع إسنا قد اشتمل على عدد كبير من هذه القوارير ، ولاشك فى أن قسماً كبيراً منها كان يستخدم للماء وليس النبيذ ، وينطبق نفس الكلام أيضًا على القوارير التى وجدت فى أماكن أخرى .

أما الطريقة التى كان يتم بها الحصول على النبيذ – على الأقل فى العصور الوسطى – فتصورها لنا معصرة النبيذ التى وجدت بحالتها الأصلية فى دير الأنبا هدرا (٥٠) وكانت تقع فى الركن الجنوبى الغربى من الشرفة العلوية وتتكون من حجرتين إحداهما فوق الأخرى وهما أسطوانيتا الشكل وتربط بينهما الأبواب ، أما القسم الذى بين الحجرتين فقد تكون بواسطة كتلة ضخمة من الخشب تبرز منها فجوات على مسافات عديدة وتحملها أضلاع متقاطعة على أشكال مختلفة وقد طلى الداخل كله بالجص الكثيف ، ويوجد تحت الطابق الأرضى فراغ مخروطى الشكل ، كما وجدت أربعة حصائر فوق أرضية الحجرة العلوية وعدة عناقيد من العنب المهروس ، وعلى ذلك فإن الطريقة تتلخص فى سحق العنب فى الحجرة العلوية ربما عن طريق دهسه بأقدام ثم يسمح بانسياب العصير للترشيح من خلال الحصائر التى فى الحجرة السفلية حيث يتجمع فى الفراغ المخروطى الشكل الذى تحت الأرضية ، ولاشك فى أن التخمير الابتدائى كان يتم هنا .

أما الزيوت فقد كانت التجمعات الرهبانية تحتاج إليها للأغراض الطقسية وإشعال القناديل ولكن استخدامها كإضافة للأطعمة كان محدوداً سواء بين النساك أو الرهبان ، وقد قيل لنا أن نصف اللتر من الزيت كان يبقى لمدة ثلاثة شهور (٥١) وكان يسمح للمرضى باستخدام كمية أكبر من المعتاد ، ومن السهل الحصول على كافة أنواع الزيوت فى مصر (٥٢) كما كان العديد من هذه الأنواع يستخدم بمعرفة الرهبان بما فيها زيت الخروع وزيت الزيتون ، كما كانت تستخدم حبوب السمسم لهذا الغرض على نطاق واسع ، وقد وجدت كمية كبيرة منها فى الحجرة رقم ٨٢ بدير الأنبا هدرا وهى الحجرة التى توجد بها معصرة الزيوت .

أما المعصرة ذاتها فكانت تتكون من كتلة حجرية ضخمة مستديرة الشكل قطرها ١,٢٥ متراً وسمكها ٣٠ سنتميتراً ، وفي وسطها ثقب مربع يركب فيه محور الارتكاز الذى يدور حوله هذا القرص الحجرى ، وكان الوجه العلوى لهذا القرص مزخرفاً بثلاثة صلبان داخل دوائر وقد وجدت آثار الزيوت التى تشبع بها القرص ، وكانت هناك على أرضية الحجرة قناة دائرية تعمل كمسار دائرى للثيران التى تدير المعصرة ، وكانت هناك أيضاً عدة حنيات تستخدم كأماكن لتخزين حبوب السمسم فى الحائط الغربى ، بينما كان هناك فى الجانب الشرقى من الحجرة قسم محدد بواسطة حائط منخفض لتخزين القوارير التى تحتوى على الزيت (٥٣) وقد اكتشفت معصرة أخرى مشابهة لهذه المعصرة فى سقارة (٥٤) ولكن كانت هناك معاصر أخرى فى الحجرة المجاورة يبدو أنها كانت تدور بواسطة الرجال بدلاً من الثيران ، وكانت الأقسام السفلية منها تتكون من كتل من الجرانيت تغوص فى الأرضية ، وكان فى السطح العلوى لإحداهما قناة مربعة وفى الأخرى أخدود دائرى ، وفى هذين الموضعين كان يجمع السائل ويصرف إلى وعاء حجرى يغوص فى الأرضية ، وتبين البقع الخضراء التى فى المنفذ أن هذا الوعاء كان مزوداً بصنبور مصنوع من البرونز ، وكان هناك على كلا جانبى القناتين ثقب مربع محفور فى الجرانيت بينما كان هناك عند كل طرف من طرفى الكتلة بلاطة من الحجر الجيرى يبرز منها ثقب مربع وكان النظام الموضوع لإدارة هذه المعصرة يعتمد على قائمين خشبيين مثبتين فى طرفى الكتلتين اللتين تسندان عموداً مستعرضاً ربط فيه حجر المعصرة العلوى ، أما الضغط ذاته فإنه يتم بواسطة مسامير خشبية لولبية مركبة فى صواميل مثبتة فى الثقوب المربعة التى فى كتلتى الجرانيت وكانت هناك حفرتان خلف كلٍ من كتلتى الجرانيت ، بينما كانت هناك حجرتان صغيرتان محيطهما من الحجر وهما تحت الثقوب المربعة ويستخدمهما الرجال الذين يتولون إدارة المعصرة .



الشكل رقم ٣٨ : دير الأنبا هدرا - معصرة الزيوت

الملابس :

إن معلوماتنا عن ملابس الرهبان المصريين تستدعى الاعتماد على المصادر الأدبية وخاصة قصة كاسيان (٥٥) إنه يصف الملابس بأنها تتكون من حزام من الجلد ، وثوب فضفاض له كمان قصيران يكشف عن الصدر ، وأربطة من غزل الصوف متقاطعة على شكل صليب ورداء خارجي بلا كمين يغطى العنق والكتفين ، وعباءة خارجية من جلد الماعز يبدو أنها تلبس فقط عند السفر ، وقلنسوة تلبس منفصلة على الرأس والعنق وتحمل علامة تدل على الدير الذى ينتمى إليه الراهب الذى يرتديها ومنزله فى ذلك الدير ، وكانت الصنادل تلبس أحياناً لأن الراهب كان يمضى حافى القدمين فى معظم الأحوال ، ويستخدم كل راهب عكازاً يحمله أثناء الرحلات .

وهذه القائمة تفيدنا فى معرفة الملابس التى كان يرتديها الراهب فى مختلف الأحوال وإن كانت غير واضحة وجرت العادة على دفن الثوب الفضفاض والقلنسوة مع صاحبهما ولم يكن يرتديهما إلا أثناء خدمة القداس أيام الآحاد ، وإذا كان الأمر كذلك وأن العباءة الخارجية التى من جلد الماعز تلبس أثناء السفر فإننا نتساءل عما يلبسه الراهب أثناء ممارسة الأنشطة اليومية ، ويذكر هوايت أن الأربطة التى على شكل صليب كانت تتحكم فى الثوب الفضفاض عندما يؤدى الراهب أعمالاً يدوية ، ويتضح لنا تفسير ذلك التناقض الظاهر عندما نعرف أن الراهب كان يمتلك ثوبين من هذه النوعية أحدهما هو الثوب الذى خلع عليه عند قبول دخوله فى الرهبنة وهو الذى يدفن مرتدياً إياه ، والثوب الآخر يرتديه أثناء حياته اليومية .

ومن المعروف أيضًا أنه كان هناك اثنان من الأردية الرئيسية على الأقل فى الأديرة الكبرى التى تخضع للأنظمة القانونية (٥٦) ولكن من الواضح أن الرهبان ليسوا جميعاً محظوظين (٥٧) وكذلك فإن كافة النساك لم يريدوا أو يستطيعوا تطبيق التقاليد الرسمية بأكملها وكان هناك دائماً نساك يطبقون نموذج الأنبا بولا الذى كان رداؤه مكوناً من سعف النخيل المجدول .

وتعتبر اللوحات الفنية التى تمثل الشخصيات الرهبانية التى اكتشفت بكثرة فى باويط وإلى حدٍ ما فى سقارة مصدراً عظيمًا للمعلومات التى جعلتنا نفترض أنها ترتدى ملابس حفظت لكى يستخدمها الرهبان المصريون دون غيرهم ولكن للأسف فإن هذه ليست هى القضية ، لأن القدر الكبير من الملابس التى تعرضها لا يمكن أن يتفق مع الأوصاف المدونة ، ويبدو أنها جزء من الأسلوب التقليدى الذى استخدم فى ذلك الوقت لرسم أشخاص القديسين والشهداء .

ولم تضف الحفائر إلى معلوماتنا عن هذا الموضوع وبالرغم من ذلك فإن الرهبان كما سبق أن ذكرنا كان كل منهم يدفن ومعه العباءة والقلنسوة اللتين كان يرتديهما وقد أوصى القديس بسنتاؤس بأن يدفن بملابسه الرهبانية (٥٨) ويدل الدليل المتوفر لدينا على أن هذا التقليد لم يكن عالمياً ، وأن الملابس التى وجدت على الأجساد التى فى دير القديس إبيفانيوس كانت عبارة عن الصدرية الجلدية والحزام وكانت الصدرية من جلد الماعز الأسود الناعم الملمس وكانت تعلق على الكتفين وتشد على الوسط بحزام منفصل ، ويصل طول الصدرية إلى الركبتين مع حاشية مطرزة ، وكانت الأحزمة تمر على الظهر وينتهى كل منها بسير مجدول من الجلد طويل بما يكفى لربط طرفيه حول الوسط

أو ربطه بالحزام الجلدى وتتميز كل صدرية بجيب صغير يغلق أحياناً بغطاء خارجى ، وكانت الصدريات من الجلد الأسود المتين الذى يبلغ سمكه ملليمترين وعرضه يتراوح ما بين ٢,٣ إلى ٥,٤ سنتيمتراً ، وبه أنشوطة من الجلد الخام غير المدبوغ وسير رفيع فى نهايته ، وقد وجدت أيضًا قطع من الصنادل فى كافة أرجاء الدير ولكنها لم توجد فى القبور ،وكانت جميعها من طراز واحد وبها سيور على وجه القدم وحبل أو سير يمر بين إصبعى القدم الكبيرين ، وكانت نعال الصنادل ذات سمك مضاعف كما خيطت أطراف السيور فيما بين الطبقتين (٥٩)

الأشغال أو المهن :

يعتبر العمل اليدوى جزءًا ضروريًا من حياة الرهبان المصريين سواء كانوا نساكاً أو مقيمين بالأديرة مع تفضيل نوعية العمل الذى يسمح بالتأمل ، ومع نمو التجمعات الرهبانية نما أيضاً تخصص الرهبان فى الحرف المختلفة ، ويذكر بلاديوس أنه وجد فى دير واحد خمسة عشر ترزياً ، وسبعة حدادين وأربعة نجارين واثنى عشر قائداً للجمال وخمسة عشر قصاراً (٦٠) وفى موضع آخر يصور لنا بأكثر وضوح تنوع الأعمال فيصف لنا كيف أن « أحد الرهبان يعمل فى الأرض كعامل زراعى ، وآخر يعمل بستانياً ،وآخر فى تشكيل المعادن ، وآخر كخباز ، وآخر فى ورشة النجارة وآخر فى المصبغة ، وآخر يصنع السلال الكبيرة ، وآخر فى المدبغة الخاصة بالجلود ، وآخر فى ورشة الأحذية ، وآخر فى المطبعة وآخر فى منتجات البوص ، وهم جميعًا يرددون من القلب نصوصاً من الكتاب المقدس » . (٦١)

ولكن توجد مهن معينة تشكل قاعدة لاقتصاد الأديرة من أهمها صنع السلال والحصير من خوص النخيل والأسل ، وهناك العديد من التنويهات الأدبية التى تدور حول هذه الصنعة ، عندما حضر « الشبان الغرباء » إلى القديس مكاريوس وسألوه : « ما العمل الذى يؤدى هنا ؟ » قال لهم : « إنهم يعملون فى ضفر الخوص » ، وبعد ذلك قدم وصفاً لأصول « ضفر الخوص والنسيج » ثم وجههم للعمل فى صنع السلال (٦٢) وعندما زارت ميلانيا القديس بموا المشهور فى صحراء الإسقيط وجدته « جالساً يضفر خوص النخيل » (٦٣) وتحكى قصة أخرى عن أحد الأخوة الذى كان يعمل فى صنع السلال ولكن نفد منه إمداد الأيدى التى تركب فى السلال ، وعندما سمعه راهب آخر

وهو يتحسر على هذا القصور أتى لمساعدته بإعطائه ما كان موجوداً لديه من أيدى السلال المتوفرة [٦٤] وهناك مراجع أخرى كثيرة تصف لنا انتشار هذه النوعية من العمل بين كافة أقسام الحركة الديرية .

وتتلخص عملية صنع السلال أولاً فى تجفيف سعف النخيل ، ثم نزع الخوص منها ، ونظراً لجفافه فإنه كان يجرى تليينه بنقعه فى الماء ، وبعد أن يصير ليناً يتم نسجه فى شكل سيور أو شرائط تعلق من أحد طرفيها إلى الحائط ثم تنتظم فى شكل بكرات بحيث تكون سلة نصف كروية ثم يخاط طرف كل بكرة بطرف البكرة التى فى أسفلها ، ويقف الصانع أمام الحائط وهو يعمل فى إنهاء صنع السلة [٦٥] وقد وجدت بعض السلال المصنوعة من خوص النخيل فى دير القديس إبيفانيوس وكانت أقلها قدرة على التحمل تضفر من القمة إلى القاع فى عملية واحدة ، أما السلال الممتازة فقد كانت تصنع من خوص النخيل المجدول فوق سيور من ليف النخيل ، وهناك دليل على صنع السلال من الحشائش المجدولة . [٦٦]

ولدينا أيضًا عدد من الحصير التى تصنع فى دير القديس إبيفانيوس ويدل حجمها على أنها كانت تستخدم كأسرة للنوم ، وكلها مصنوعة من حشاش الحلفاء وأحياناً تتضمن سيوراً من ليف النخيل وأكثر النوعيات شيوعًا كانت تصنع بشد السيور سواء فوق شماعات مثبتة فى الأرض أو أنوال ثم نسج حزم الحشائش فى شكل لفة تشبه لحمة النسيج ، وكانت تقفل أطراف الحصيرة عن طريق لف أو حياكة السداة مع بعضها .[٦٧]

وكانت حشائش وليف النخيل تستخدمان فى صناعة أخرى منتظمة وهى صناعة الحبال ، وقد وجدنا حبالاً ذات أطوال مختلفة فى دير القديس إبيفانيوس ، وكانت المادة الشائعة الاستخدام فى هذه الصنعة هى حشائش الحلفاء ، وقد وجدنا فى إحدى الحجرات فى سيليا اثنين من المقابض الفخارية موضوعة بزوايا متقابلة أمام الحائط ، ونستطيع اعتماداً على النصوص التى تصف عملية صناعة الحبال أن نقول أن تلك المقابض كانت تمثل جزءاً من العدة البسيطة الضرورية لهذه العملية .[٦٨]

وكانت صناعة غزل ونسج الكتان منتشرة بكثافة بين التجمعات الديرية ونقرأ أن رهبان جبل نيتريا كانوا « يعملون بأيديهم فى صناعة الكتان ولذلك فإنهم جميعًا يساعدون أنفسهم » [٦٩] وأن الناسكة اليكساندرا سئلت كيف تصبر على الوحدة ،

أجابت « من الصباح الباكر حتى الساعة التاسعة أصلى ساعة بساعة ، وفى نفس الوقت أغزل الكتان » (٧٠) وقد تعرفنا إلى ثمانية حفر للأنوال بالرغم من أن الأنوال نفسها قد اختفت وكانت هذه الحفر التى أحيطت بالطوب الأحمر ذات عمق يتراوح ما بين ٦٠ - ١٠٠ سنتيمتراً وطولها يتراوح ما بين ١٢٥ - ١٤٥ سنتميتراً ، وعرضها ما بين ٥٠ - ٧٥ سنتميتراً وفى جانبها طوليًا فتحة ضيقة يبلغ طولها ٢٠٠ سنتيمتر ويتراوح عرضها ما بين ٢٠ - ٢٥ سنتيمتراً ، وكان الرجل الذى يعمل على النول يجلس على الأرض أو تحت مستوى الأرض قليلاً عند أحد طرفى الحفرة ويضع قدمه اليمنى فى الحفرة بينما تحرك قدمه اليسرى الدواسة فى الفتحة ، وكانت النهاية الثابتة للدواسة مربوطة إلى عصا دائرية أو زوج من العصى داخل بناية من الأحجار على شكل صليب بالقرب من نهاية الفتحة القريبة من القاع ، أما حقيقة أن الأنوال كانت تعمل بقوة الأقدام فيستدل عليها من وجود ركاب معلق فى لجام داخل إطار النول (٧١) وقد اكتشفنا عباءة أو قميصاً من الكتان فى إحدى المقابر بهذه البقعة . (٧٢)

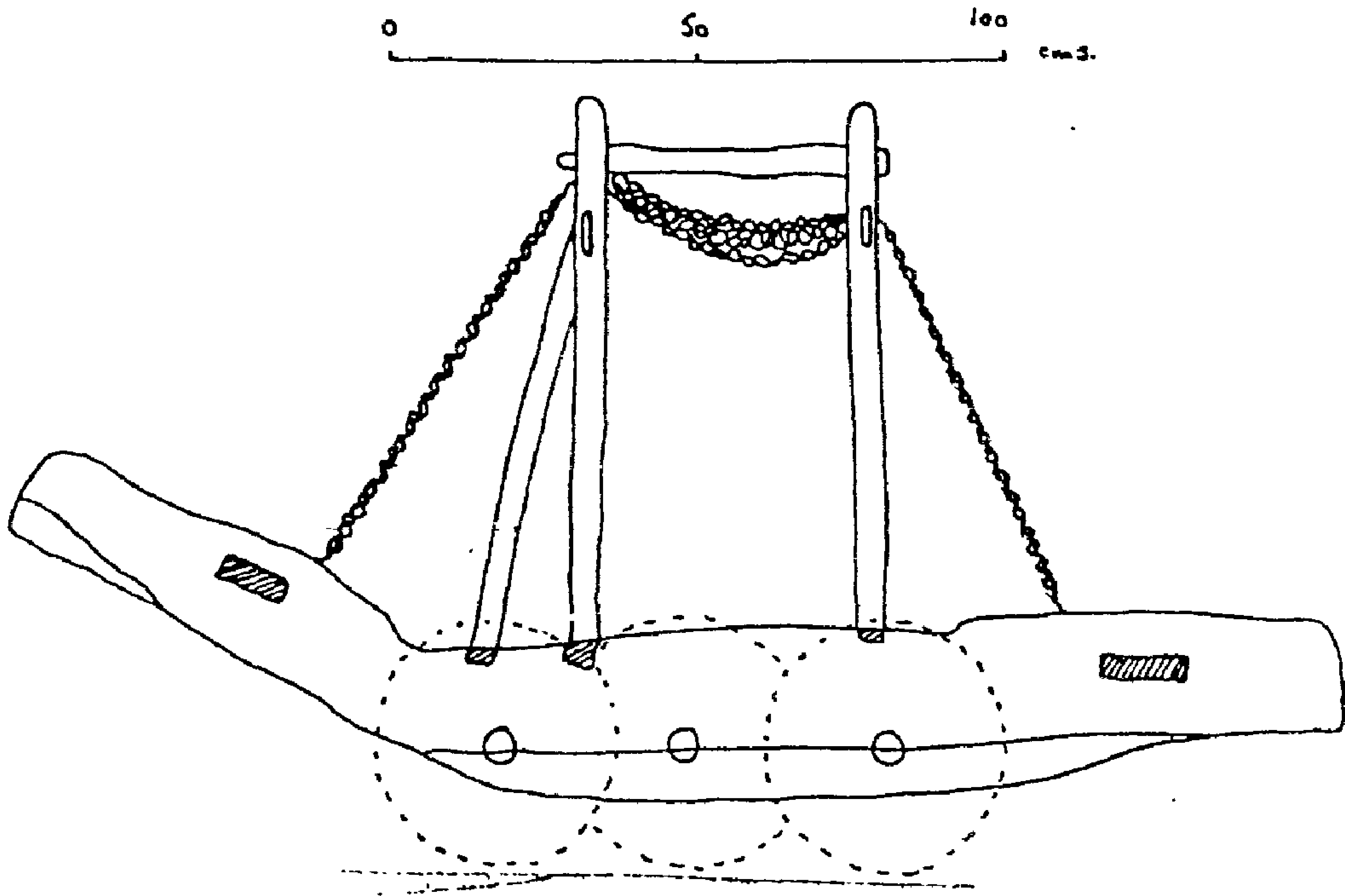
ولدينا دليل محدود على وجود أنوال فى سيليا على شكل أربعة حفر مربعة داخل حائط إحدى الحجرات (٧٣) وبالرغم من صعوبة الإثبات فمن المستطاع أن تدل هذه الحفر على المكان الذى كان النول مقامًا فيه ، ويؤيد هذا الافتراض فحص نماذج المغازل وأدوات النسيج التى وجدت فى مقبرة مكتر من الأسرة الحادية عشرة ومن النول الذى وجدنا نموذجاً له هناك . (٧٤)

ومن الممكن أن تكون الحجرة رقم ١٤٣ فى دير الأنبا هدرا قد استخدمت كورشة للنساجين ، حيث يوجد فى هذه الحجرة عدد من الكتل الحجرية مقابل الحائط الغربى وهذه الحجرة تقع إلى الشمال الشرقى من المدخل الذى يقود إلى الشرفة العليا ، وفى كل كتلة قسمان مجوفان على السطح العلوى (٧٥) وقد قيل أن هذه الأحجار قد حلت محل ثقوب الرافعة العادية التى كانت تستخدم على أيام قدماء المصريين . (٧٦)

أما الزراعة وفلاحة البساتين فقد كانت التجمعات الرهبانية ونصف الرهبانية تنظر إليها بقليل من الشك ولم تعتبر أعمالاً صالحة لممارسة الرهبان لأنها كفيلة بتحويل انتباه العقول عن التأمل المثمر (٧٧) ويبدو أن هذا النفور كان مشتركاً بين مؤسسات الأديرة الباخومية المبكرة ، ولكن ابتداء من عصر هورسيس أصبح هذا العمل أكثر قبولاً (٧٨) وأصبح لدى بعض الأديرة جراراتها الخاصة بها لاستخدامها فى الأراضى الزراعية ، (٧٩) بالرغم من أن الرهبان أنفسهم لم يشتغلوا بالزراعة ولكن لم

يكن هناك اعتراض من الرهبان بخصوص المساعدة فى حصاد المحصول ، وقد حدث انهيار باخوميوس الذى سبق نياحته عندما كان هو وبعض الأخوة منشغلين فى هذا العمل ، وهناك قصة عن القديس مكاريوس حدثت أثناء موسم الحصاد ، حيث أن هذا الرجل العظيم كان يعمل مع ستة من رفاقه فى الحقول مع السكان المحليين .(٨١)

وقد وجد القليل من أدوات الزراعة البسيطة فى دير القديس إبيفانيوس منها جزء من نورج ، أو آلة دراس الحنطة كان داخل أسوار الحصن القديم مما يعنى أنه يعود إلى فترة زمنية تسبق سنة ٦٠٠ للميلاد وهو تاريخ بناء هذا الحصن وكانت عارضة النورج مصنوعة من خشب السنط وطولها ٢,١٧٥ متراً ، ولابد أن هذا النورج كان وهو فى حالته الأصلية يبدو كما هو موضح فى الرسم التالى :

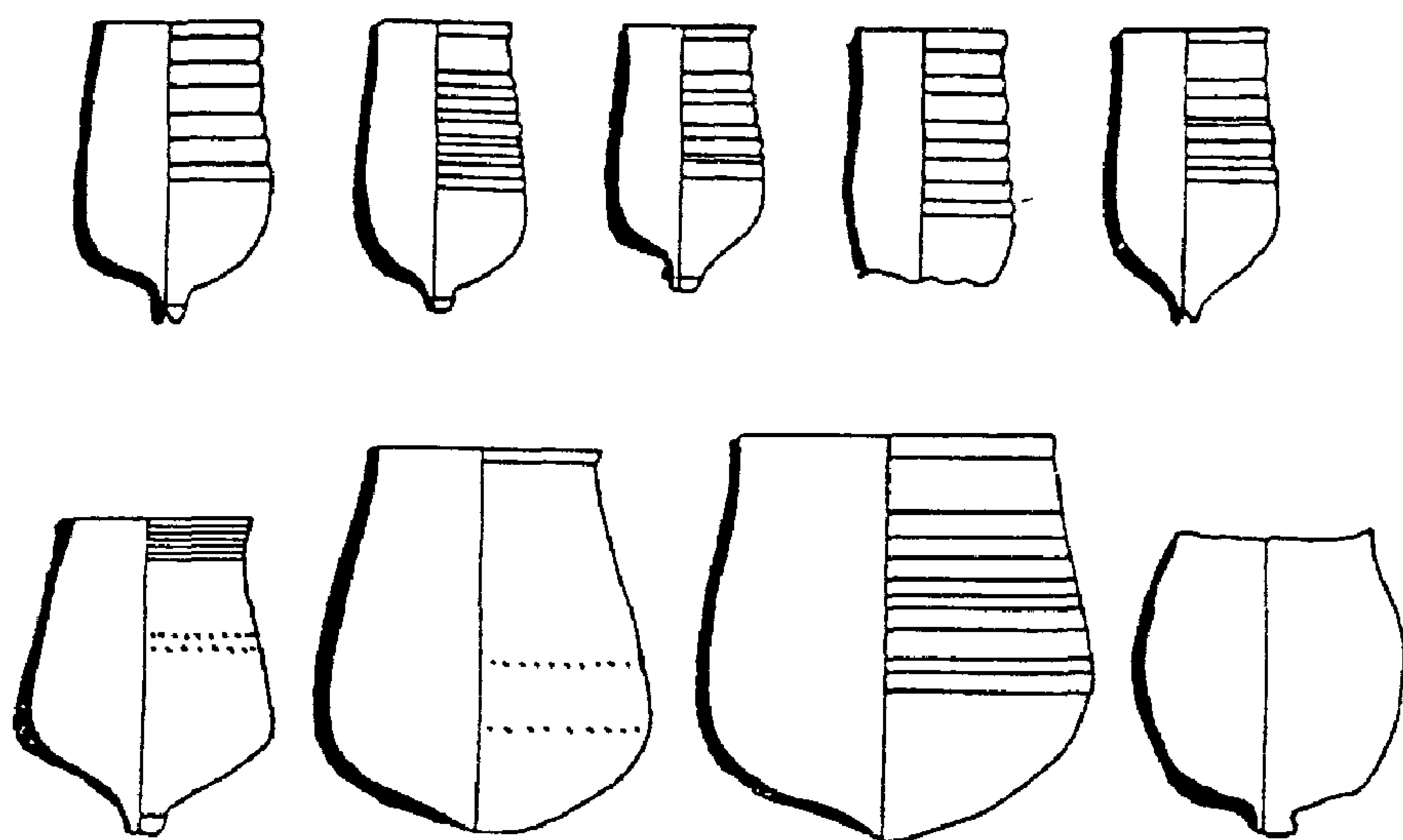


اللوحة رقم ٢٨ النورج

وكانت توجد ثلاثة محاور للعجلات فى الثقوب الثلاثة السفلية ، أما القطعتان المتقاطعتان فقد ضاعتا ، وأما الثقوب الثلاثة التى فى السطح العلوى فإنها كانت تستخدم لتركيب دعامات المقعد .

ووجدنا أيضًا أجزاء مما كان يشكل في يوم ما جاروفًا لتذرية الحنطة وذلك في نفس البقعة . وكان الجاروف مكوناً من قطعة واحدة من الخشب ، كما وجدنا جاروفًا آخر به نصل رفيع معلق في مقبض مستدير ، وكان طول الجاروف الأول ٣٧,٥ سم والثانى أطول قليلاً بالإضافة إلى المقبض الذى يبلغ طوله ١٩,٥ سنتيمتراً.(٨٢)

وكانت المناخل تستخدم لتنظيف البذور ، أو الحبوب المجروشة ، أو الدقيق ، وقد وجدنا منخلاً في دير القديس إبيفانيوس مصنوعًا من لفافتين من الحشائش مربوطتين معاً بواحدة من سعف النخيل والشبكة المكونة من البوص الرفيع المصفوف على شكل الدانتيلا والمربوط بالحشائش وتم تقويته من الظهر بعصوين من جريد النخيل على شكل زوايا قائمة ، واكتشفت كذلك شظايا من مناخل بنفس الدير (٨٣) واكتشفت في هذا الدير أيضًا قواديس عديدة وهى الأوانى المستخدمة في الساقية وسنورد في اللوحة التالية مختلف أشكال هذه القواديس .



لوحة رقم ٢٩ قواديس الساقية

وجميع هذه القواديس عبارة عن آنية من الفخار الأحمر وذات شكل مضلع وكانت سعة معظمها ٥ لترات مع أن بعض القواديس الأكبر حجماً تسع ٢٥ لتراً ، واكتشفنا أيضاً جزءاً من الشادوف وهو تركيب آلى غريب لرفع الماء لرى الحقول ، وهناك أيضًا خطاف ثقيل مصنوع من خشب السنط طوله ٤٣ سنتيمتراً مربوطاً بحبل من ليف النخيل ، (٨٤) وعدد من البكرات البدائية لحزم السروج وهى مكونة من شوكة خشبية

ذات أطراف حادة ، [٨٥] ووجدنا أيضًا عددًا من البكرات وخطاطيف الشادوف فى سقارة [٨٦] وكان معظم الداخلين فى صفوف الرهبان من الفلاحين المصريين الأميين ولهذا السبب لم يخلفوا لنا إلا القليل من التراث الأدبى خاصة من الفترة المبكرة ، ولم يستطع إظهار القدرة على التعلم إلا الرهبان السريان الذين كانوا ضمن سكان الأديرة ونتيجة لذلك امتلكوا مكتبة [٨٧] كما اعتمدوا كذلك اعتماداً تاماً على الكتب التى تصل إليهم فى شكل تركات أو هبات .

ومن المعروف أن غالبية الرهبان المتعلمين قد انغمسوا فى أعمال الكتابة ، ونسخ نصوص الكتاب المقدس لاستخدامها لأنفسهم أو بمعرفة الآخرين [٨٨] وقد استخدم الرهبان لأداء هذا العمل البوص الرفيع ، المدبب والمشقوق كأقلام للكتابة وكتبوا هذه النصوص على أوراق البردى ، وفيما بعد استخدموا لذلك الغرض جلد الرق [٨٩] وكانت الكتب المدونة على أوراق البردى تنتج فى مقاطعة طيبة بكميات كبيرة بصرف النظر عن الحصول على أوراق البردى من الشمال ، وكانت هذه الكتب تغلف بجلد الماعز ، مع غلاف داخلى من البردى ، وكان يفصل بين الغلافين أحياناً بطبقة رقيقة من القش المخلوط بالصلصال ، وبالطبع فإننا على يقين من أن الرهبان كانوا مسئولين عن إنتاج جميع هذه المجلدات .

المراحيض :

يعتبر اكتشاف المراحيض فى سيليا (الكوم رقم ٢١٩) عنصراً حضارياً لم يكن متوقعًا توافره لدى المجتمعات المبكرة ، وقد احتل أحد هذه المراحيض [٩٠] حنية ارتفاعها ١,٧٠ متراً مركب فيها مقعد من الطوب الأحمر كانت فتحته تؤدى إلى أنبوب للمجارى تحت الأرض ويمتد تحت حائط السور ، وكان هناك إناء يحتوى على الماء له مكان فى باطن الحائط الجانبى للمرحاض ، وقد وجدنا أيضاً ثلاثة مراحيض أخرى متجاورة على مستوى الدور الأرضى فى إحدى الحجرات بالجهة الجنوبية من الفناء الداخلى .[٩١]



الشكل رقم ٣٩ الكوم ٢١٩ : بناء دورة مياه

وكانت المقاعد الحجرية مغطاة بالجص الأحمر ،ووضعت قدر مملوءة بالماء فى حنية صغيرة بالحائط الشرقى ، وكان التدفق يحدث خلال قناة مائلة محفورة فى حائط السور إلى وصلة مائلة مبنية مقابل الحائط ، ثم تودع الرواسب تحت الرمال فى نقطة بعيدة عن منطقة الإقامة وقد وجدنا فى هذه البقعة آثاراً لمراحيض مشابهة فى أماكن أخرى .

وكان هناك صف من آثار المراحيض فى القسم الجنوبى الشرقى من الشرفة العليا فى دير الأنبا هدرا (٩٢) وكان المخرج من كل منها يتجه إلى الأخدود خلف المرحاض ، وكان هناك حوض مستطيل عمقه ٣٠ سنتميتراً يستخدم لأغراض الغسيل .

قائمة مراجع الفصل السادس

1 - Palladius, The Lausiac History , Chapter XXXVII and XVIII
2 - P. Ladeuze, op. cit., p. 300
3 - P. Ladeuze, op. cit., p. 325
4 - Palladius, Chapter XIII
5 - H. Winlock and W. Crum, op. cit., p. 144 ff
6 - Palladius. Chapter VII
7 - F. Daumas and others. Kellia (Koni 219), p. 93
8 - ibidi , p. 93
9 - ibidi, p. 95
10 - BIFAO, Vol. 67, pp. 105-106 and pl. XXXVI
11 - ibid. p. 106
12 - Winlock and Crum, op. cit., p. 53 and fig. 13
13 - Monneret de Villard, Il monastero, figs. 39 and 87
14 - ibid , pp. 74-75 and figs. 77 and 78
15 - J. Quibell. op. cit.. 1907-08, pl. XV
16 - J. Maspero. Fouilles ex6cut6es 'a Baouit, p. xii and fig. 34
17 - Palladius, Chapter XXVII
18 - ibid, Chapter XIX
19 - E. White, Nitria and Scetis, p. 34
20 - Winlock and Crum, op. cit.. p. 149
21 - E. White. op. cit., p. 109
22 - Palladius, Chapter XXXIX
23 - F - Daumas, op.cit., pp. 37, 97-98 and pis. 21 (b-d) and 22
24 - ibid. pp. 41, 35, 84 and pl. 23 b

25 - White, op. cit.. p. 93

26 - BIFAO. Vol. 67, p. 108

27 - J. Quibell. op. cit.. 1908 - 10 pp.12-14 and pls. XXIX and XXX

28 - J. Quibell, op. cit., 1908-10p.12

29 - Monneret de Villard, Il monastero, p. 100 and fig. 26

30 - ibid, p. 97 and fig. 24

31 - ibid, p. 110 and fig. 29

32 - White. Wadi Natrun D-1. p. 55, note 1

33 - ibid, p. 55

34 - ibid, p. 230

35 - J. Harris. cit.. pp. 268-69

36 - Monneret de Villard, op. cit., pp. 94-96 and figs. 22 and 23

37 - J. Quibell. op. cit., 1908-10 inscription no. 319 (pp.99-100)

38 - H. Winloc Kand W. Crum, op. cit.. p. 148

39 - P. Ladeuze, - op. cit., pp.299 and 325

40 - E. White, Nitria and Scetis, p. 203

41 - ibid, p. 203

42 - ibid, pp.203 and 211

43 - ibid, p. 353

44 - J. Harris, op. cit., p. 19

45 - H. Winlock and W. Crwii, oE. cit., p. 79

46 - J. Quibell. op. cit., 1905 - 07, pl. LXHI, 3 and 1908 - 10, pl. XLVIII, 13 &. pl. XLV111, 1 & 3.

47 - ibid. 1905 - 07, pl. LXLH, 3

48 - ibid. 1908 - 10, pl. XI,VIII, 1, second from right

49 - F. Daumas, op. cit., p. 113 ff. arid pls. 27 (e & f), 28 , 29 & 30 a-c)

50 - Monneret de Villard, op. cit.. p. 84 ff and fig. 19

51 - Palladius,, Chapter XXXVIII

52 - J. Harris, op. cit., p. 327 ft

53 - Monneret de Villard, op.cit.,p. 92 - 93 and fig. 106

54 - J. Quibell, op. cit.1908-10, pp. 29 - 30 and pl. III

55 - E. White, NitTia and Scetis, p. 195 ff

56 - P. Ladeuze, op. cit. , p. Z076

57 - E. White, op. cit p. 195

58 - P. Cauwenbergh, Etude sur les i-noirie3 d'Egypte, p. 164

59 - H. Winlock and W. Crum, op. cit.. pp. 75 - 76

60 - Palladius, Chapter X-XXII

61 - ibid, chapter XXXU

62 - Text in Steindorff. Koptische Grammatik, Lesestucke, p. 23, 1. 8 ff

63 - Palladius. Chapter X

64 - Text in Till, Koptisclie Gramriiatik, p. 262 (Z. 310 b)

65 - E. White, Nitria and Scetis, pp. 198 - 99

66 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., p. 74

67 - ibid. pp. 72 - 73

68 - CRAIBL 1967 (Octobre). p. 444

69 - Palladius, Chapter VII

70 - ibid, Chapter V

71 - H. Winlock and W. Crw-n. op. cit. , pp. 68 - 69 and fig. 25

72 - ibid, p. 71

73 - CRAIBL, 1967 (Octobre), p. 444 and fig. 6

74 - H. Ling Roth and G. Crowfoot, 'Models of Egyptian Looms' in Ancient - Eypte. 1921 , p. 97 ff and pl. opposite p. 97

75 - Monneret de Villard. op. cit., p. 116 and fig. 32

76 - H. Winlock 'Heddle - Jacks of Middel Kingdom Looms' in Ancient Egypt, 1922, p. 71 ff

77 - E - White, Nitria and Sceft, pp. 185 ttid 262

78 - P. Ladeuze, op. cit., p. 295

79 - II. Winlock and W. Crum, op. cit.. p. 160

80 - Text in Till, op. cit., p. 284

81 - ibid, p. 265 (Z. 338 d)

82 - II. Winlock and W. Crum, op. cit.. p. 63 and pi. XX A

83 - ibid, p. 63 and pl. XI''' A-B

84 - ibid. p. 66 aiid pl. XVI C

85 - ibid, p. 66 atid pl. XVI C

86 - J. Quibell, op. cit., 1908 - 10, pl. LIV

87 - E. White. Nitria and Scetis, p. 338 note 3

88 - ibid. pp. 184 - 85

89 - H. Winlock and W. Crum. op. cit., p. 186 ff

90 - F. Daumas, op. cit., p. 59 and pl. 11, a-b

91 - ibid. p. 76 and pl. 13, a - c & f

92 - Monneret de Villard, op. cit., p. and fig 25

الفصل السابع

عادات الدفن

نكاد لا نعرف إلا القليل عن عادات الدفن لدى التجمعات الديرية فالمراجع الأدبية محدودة ، وهى فى غالبية الأحوال غامضة فيما يتعلق بالنقاط ذات الأهمية وتنقصها التفاصيل ذات المغزى ، وكذلك فإن الأدلة الأثرية ضئيلة .

وكانت العادة تجرى بدفن مؤسسى الجماعات الرهبانية الأولى فى المغارة المأوى البدائى الذى أعدوه لسكناهم [1] مما جعل هذا المسكن يتحول إلى مزار أصبح مركزاً لاستقرار تلاميذ مؤسس الجماعة الذين أخذت أعدادهم تتزايد حول هذا المزار ، وعلى ذلك نشأت سلسلة من المزارات وأصبحت هذه العادة تلقى المعارضة من مشاهير النساك الأوائل الذين وقفوا ضدها ، لقد انزعج القديس أنطونيوس خوفًا من أن يقيم تلاميذه نوعًا من المزارات حول جسده مما يعنى ضمناً أن هذه العادة مع ما تحويه من خلفية وثنية كانت شائعة فى ذلك الوقت [2] وتبين حياة القديس باخوميوس كذلك كيف أنه أخذ وعدًا على تلاميذه بأن يدفنوه سراً وبدون احتفال لكى يتلافى التملق الذى يحدث بعد نياحته وهو ما كان يخشاه بشدة [3] وقد نفذت رغبة كلا القديسين حيث دفن القديس أنطونيوس بهدوء بعد نياحته ولم يعرف مكان راحته النهائية إلا أقرب تلاميذه [4] وكانت جنازة القديس باخوميوس أكثر توسعاً فى هذا الصدد بحيث أن عملية دفنه قد سبقها يوم كامل (نهار وليل) وضع خلاله جسد القديس فوق على المذبح وسهر الرهبان حوله طوال الليل وهم يتلون الصلوات ، وفى اليوم التالى وبعد خدمة القداس الإلهى أعدوا جسده الطاهر لكى يدفن مثل بقية الرهبان [5] (لا توجد تفاصيل أخرى) ، قبل نقل الجسد إلى مقبرة فى الوديان بالقرب من الدير وكانوا ينشدون المزامير أثناء ذهابهم ، وفى نفس هذه الليلة عاد ثيودوروس ومعه ثلاثة من

الأخوة إلى مكان الدفن ونقلوا الجسد إلى مقبرة أخرى تنفيذاً لآخر طلبات القديس باخوميوس (*) .

وتتطابق هذه الحكاية الخاصة بدفن القديس باخوميوس مع وصف طقوس دفن الرهبان فى الدير الأبيض (٦) فعندما يتنيح راهب من هذا الدير يتجمع الآخرون للصلاة وإنشاد المزامير حول سرير المتنيح ، وبعد ذلك تتم تنقية الجسد من الشوائب بالرغم من عدم شرح كيفية عمل هذه التنقية ، وبقدر الإمكان يجرى دفن الجسد فى نفس اليوم ، أما إذا لم يكن بالاستطاعة إتمام هذا العمل فى نفس اليوم فإنه يجرى تعيين عدد يتراوح ما بين ثلاثة إلى خمسة رهبان للسهر حول الجسد وتقديم الصلوات والابتهالات حتى صباح اليوم التالى ، وعند إقامة قداس احتفالى تقرأ أثناء هذا الاحتفال قطع من الإنجيل وتتلى خمسة مزامير وبعد ذلك ينقل الجسد إلى المقبرة التى تكون عادة خارج الدير حيث يحمل الجسد المسجى فى تابوت بمعرفة عدد من الرهبان ، وعند المقبرة يقوم أحد كهنة الدير بإيداع الجسد فى مكان راحته وأخيراً ينقش اسم الراحل فوق لوحة حجرية تنصب فوق القبر وبعد مرور عام على عملية الدفن يقام قداس شهرياً تكريماً للراهب الراحل .

ونجد لدى بلاديوس شئ يقال عن دفن الراهبات اللائى ينتمين إلى النظام الباخومى (٧) بالرغم من أننا نتحدث للمرة الثانية عن القصور فى التفاصيل ، وهو يتحدث عن تحنيط الأجساد ولكنه لا يضخم هذا الحديث وقد قيل لنا أن الراهبات أنفسهن لم يكن من المعتاد بينهن القيام بعملية الدفن ولكنهن يتركنها ليقوم بها أحد رهبان أحد أديرة الرجال القريبة ، وعندما يكون الجسد جاهزاً للدفن فإنه ينزل إلى

(*) لم يقبل القديسون التكريم سواء من تلاميذهم أو من عامة الناس تواضعًا منهم وإنكاراً للذات ولم يرحبوا بالمديح خوفًا من أن تتعالى نفوسهم ويقعوا فى فخ الإحساس بالعظمة وينسوا أنهم تراب وإلى التراب يعودون ورائدهم فى ذلك داود النبى والملك العظيم الذى قال عن نفسه أنه دودة (أما أنا فدودة لا إنسان – مز ٢٢ – ٦) واقتداء بسيدهم المسيح الذى ولد فى مزود البقر وفى النهاية جعل عرشه هو الصليب ، ولكن تلاميذهم أقاموا لهم المزارات فيما بعد لكى يفد الناس إليها ويتباركوا منها وتشهد هذه المزارات الكثير من المعجزات خاصة معجزات شفاء الأمراض وإخراج الشياطين . واليوم تمتلئ الأديرة القبطية بمزارات القديسين والشهداء كما أن الكنائس القبطية تحتفظ بذخائر من أجساد القديسين فى مقاصير خاصة بها وذلك تطبيقًا لوصية الكتاب المقدس : (اذكروا مرشديكم الذين كلموكم بكلمة الله ، انظروا إلى نهاية سيرتهم فتمثلوا بإيمانهم) . (المترجم)

حافة الماء حيث يتلقاه رهبان الدير الذى يقع على الجانب البعيد من النهر ، ويحمل كل راهب فى يديه سعف النخيل وأغصان الزيتون ، وينقل الجسد عبر النهر فى صحبة إنشاد المزامير ويدفن فى مقبرة مستقلة .

ونجد نفس هذه الطقوس العامة التى يتبعها رهبان القديس باخوميوس ورهبان الأنبا شنودة مرة أخرى فى قصة دفن القديس بسنتاؤس الذى من قفط [٨] عندما تنيح تم لف جسده فى كفن ثم نقل إلى الكنيسة وقضى الرهبان الليل فى الحداد، وفى اليوم التالى مارسوا سر الشكر ثم أخذوا الجسد إلى مقبرة فوق «الجبل المقدس » الذى لا يبعد كثيراً عن الدير ، وكما ذكرنا من قبل فإن القديس كان قد طلب أن يدفن فى ثيابه الرهبانية ، ولا يوجد لدينا دليل أثرى يدفعنا للقول بأن ذلك كان عملاً شائعًا والحقيقة هى أن بسنتاؤس شعر بالحاجة لطلب ذلك مما يبين أن هذا الطقس لم يكن شائعاً وهذه هى مصادرنا الأدبية الرئيسية عن عادات الدفن لدى التجمعات الرهبانية قبل القرن الثامن الميلادى ، ويلحق بها نص آخر أو نصين لتأكيد ما ذكرناه ، وهناك قصة القديسة إيلارية الفتاة التى عاشت بين الرهبان دون أن يعرفوا أنها فتاة ، وهى تعتبر مرجعًا أشمل عن عادة لف الجسد فى كفن [٩] كما أننا نجد تفاصيل أخرى مهمة فى حياة القديس ساويرس كتبها زخارياس فى القرن السادس [١٠] ويقال هنا أن من الجائز أحياناً أن يدفن شخص موقر ليس فقط فى داخل حرم الدير ولكن فى داخل الكنيسة نفسها وقد امتد هذا الامتياز فيما بعد إلى العلمانيين ربما بسبب الافتقار إلى وجود مساحة كافية حول الكنائس لإقامة المقابر [١١] وقد كتب أبو صالح بعد ذلك بعدة قرون أن الأفراد كانوا أحياناً يدفنون فى مقابر متاخمة للكنيسة [١٢] وكما سنرى فيما بعد فإن لدينا آثار تؤكد هذه العادة التى تنتشر بين التجمعات الرهبانية .

أما فى غير ذلك من المواقع فإن أبو صالح يتحدث عن وجود « سراديب » [١٣] وفى موضع آخر يتحدث نفس المؤلف عن جسدى اثنين من القديسين يرقدان فوق «حامل خشبى فى حجرة المذبح» فى الكنيسة التى فى دير أبى صير [١٤] ولاشك أن ذلك يعود إلى شكل قديم من أشكال حفظ الرفات يتمثل فى استخدام صندوق ذى واجهة زجاجية ، وقد أصبح استخدام ذلك الصندوق منظراً شائعاً اليوم فى أديرة وادى النطرون .

ونحن نعتبر أن الدليل المستمد من الآثار وهو أولاً دير القديس إبيفانيوس [١٥] فإن الجبَّانة الخاصة بهذا الدير نقع خارج حائط السور مباشرة وتتضمن إحدى عشرة

مقبرة قد عانت معظمها على الأقل من السلب الجزئى ، وقد أغلقت الجبانة بحائط حاجز غير مصقول فى داخله فضاء مستطيل الشكل خال من المطبات ، ويقع فى وسط هذه المنطقة مقبرة مربعة الشكل يبلغ حجمها ٥,٢٠ متراً وعلى كل من جانبيها عقدان يسندان السقف المقبى ، ويرى وينلوك أن هذه المقبرة يسبق بناؤها حائط السور وأن القصد منها أصلاً هو أن تستخدم لدفن الرهبان بوجه عام ، وحيث أن الفراغ الذى فى داخل هذه المقبرة قد امتلأ فقد بنيت مقابر أخرى خارج حائطها الشمالى ، وكافة القبور غير محددة وتبلغ أبعادها تقريباً متران عمقاً ، ٠,٥ متر عرضًا ، ورؤوس الأجساد تواجه الجنوب الغربى ، وقد صفت الأجساد ومعها خرقة خشنة تشبه الحزام المصنوع من القماش الذى يوضع حول الخصر ، وأحياناً توضع خرقة أخرى تحت الذقن وفوق الرأس لكى تحافظ على الفم مغلقًا وكان إبهام كل من القدمين يربط مع الركبة بخيط (١٦) أما الذراعان فإما أن يوضعا إلى الجانبين أو أمام الأربية (ما بين الفخذين) مع ربط اليدين معًا ،ثم يلف الجسم كله من الرأس إلى الركبة فى قماش خشن فى سلسلة من الملاءات الكبيرة بما يكفى للثنى وتغطية واجهة الجسم وأن تكون طويلة لكى تلف بحيث تشكل مرتبة تحت الرأس والقدمين ، ثم تحاك كل ملاءة من الأمام مع شرائط ، تحاك خلال شقوق فى القماش، وتربط الملاءة الخارجية حسب ترتيب واضح للشرائط وقد وجدنا على ثلاثة من الأجساد أربعة من هذه الملاءات وقد لف فوق الملاءة الخارجية غطاء سميك وكانت هناك ثلاثة ملاءات طويلة على أحد الأجساد وبالتبادل مع ثلاث ملاءات أخرى قصيرة تغطى الجسم فوق الركبتين مع ملاءة خارجية سميكة وجميعها من التيل غير المزخرف ، أما الخطوة الأخيرة فتتمثل فى إلباس الجسد صدرية وحزام من الجلد ، وقد وجدنا فى إحدى الحالات أن الصدرية والحزام قد وضعا على الجسم قبل الملاءة الخارجية ولكن فى الحالات الأخرى كانت الصدرية معلقة حول الكتفين ، ووجدنا فى حالة واحدة فقط غطاء إضافياً موضوعاً فوق الصدرية مع حقيبة من الكتان مفتوحة بطول أحد الطرفين وقد شدت على الوجه مع ربط خيطها بسيور الحزام .

وقبل لف الجسد فى الملاءة الداخلية كانت توضع كميات من الملح الخشن وحبات العرعر (السرو الجبلى) بين الساقين وفوق الجذع ربما فى محاولة لحفظ الجسد ، ونجد فى بعض المقابر أن الجسد مغطى بحصير من سعف النخيل والسلال المصنوعة من خوص النخيل ، وسواء كان المقصود بهذه الطريقة توفير حماية إضافية أو كان

المقصود بها أن يصحب الراهب معه الأدوات المعتادة التى كان يستخدمها فى حياته اليومية فإنه من الصعب تقرير ذلك ، وقد وجدت مواقع أخرى للدفن فى منطقة طيبة الغربية ربما كانت خاصة بالتجمعات الرهبانية ويقع أحد هذه المواقع داخل حرم المعبد البطلمى فى دير المدينة (١٧) وهنا اكتشفت إحدى عشرة مقبرة مقابل الحائط الشمالى للمعبد وكانت الأجساد تشبه مثيلتها فى دير إبيفانيوس موضوعة بحيث تتجه الرؤوس نحو الجنوب الغربى، ويبدو أن تجهيز الأجساد للدفن كان يتم بنفس الأسلوب السابق كما يظهر لنا من المقارنة بين الصور الفوتوغرافية ، كما نجد أيضًا المراتب الموضوعة تحت رؤوس الأجساد فى دير إبيفانيوس موجودة كذلك فى مدافن دير المدينة ، ويوجد أيضًا نفس الشرائط الخارجية المثنية إلى الخارج ، ويمكن للدارس أن يرى كذلك الصدرية الملفوفة حول الكتفين (١٨) وقد رأينا اسم الراحل فى بعض الحالات منقوشًا على حائط المعبد .

وهناك جبَّانة أخرى من هذه الجبانات الطيبية تقع فى الدير البحرى وهو كما يظهر من اسمه كان يستخدم يومًا ما مقرًا لإحدى التجمعات الرهبانية (*) (١٩) ويبدو أن الرهبان كانوا يدفنون فى بهو كنائسهم فى القاعة الجنوبية المخصصة للقربان ، حيث كانت الأجساد توضع للراحة تحت البناء الذى على شكل المصطبة المستطيلة وهو يشبه كنائس المقابر فى البجوات وتنقسم المقابر التى فى باويط إلى قسمين أحدهما يقع فى التلال والآخر فى السهل (٢٠) وتتكون مقابر القسم الأول من جسر عميق فى أسفله حجرة للدفن ، أما الجزء العلوى فإنه يتكون من كنيسة صغيرة مبنية فوق الجسر أما المقابر التى فى السهل فقد كانت أكثر إتقاناً ومبنية من الطوب الأحمر ، وكانت غرفة الدفن تتجه باتجاه الشرق – الغرب ، ورؤوس الأجساد فى مواجهة الشرق ويبدو أن العديد من الأجساد كانت تضاف إلى كل مقبرة ، وكان الوصول إليها يتم من خلال فتحة فى قلب المقص (العقد أو القوس) وكانت تغلق بعد الدفن كما كانت اللوحة التى كتب عليها اسم الراحل توضع فى هذا المكان .

وكانت هناك مقابر أخرى جنوب الدير ، وهى عبارة عن حفر بسيطة فى الأرض على شكل الجسم الإنسانى ولكنها أكثر اتساعًا عند الرأس والقدمين وقد دهنت

(*) الدير البحرى : هو بالفعل دير القديس فويبامون الذى سبق الحديث عنه فى هذا الكتاب عدة مرات وقد عمد علماء الآثار إلى إزالته للوصول إلى معبد حتشبسوت الواقع تحته . (المترجم)

الحوائط الجانبية بالجص أو تمت تقويتها بكتل حجرية كما أن الطرف الذى يشبه الرأس من القبر كان مسقوفاً ببلاطات مسطحة من الحجر وأحياناً كانت تبنى فوق القبر كنيسة صغيرة كما كان يوضع أحياناً لوح خشبى عند الطرف الرأسى يتضمن دعاءً قصيراً بالرغم من عدم كتابة الأسماء ، وكانت الأجساد التى فى هذه القبور تدفن فى تشكيلة من الأردية من نوعيات مختلفة ، وكان بعضها يرتدى أربعة أردية فضفاضة ويلف الجسد فى كفن أو اثنين من الكتان ويربط بليف النخيل ويغطى بغطاء سميك من الكتان ، ثم توضع كتلة مستطيلة من ليف النخيل فوق الوجه ، وفى بعض الأحيان كانت توضع قناديل ، وأطباق، وعكاز معقوف ، وأمشاط عند القدمين ، وعندما كانت تدفن بعض أجساد السيدات والأطفال ربما كإضافة فى فترات لاحقة كانت تزين بالأساور وغيرها من المجوهرات .

وربما كانت المقابر التى فى التلال تخص بعضًا من الرهبان الأجلاء بينما تضمنت المقابر الأخرى أجساد باقى الأخوة الرهبان .

وتقع جبانة دير الأنبا هدرا فى جنوب الدير (٢١) وهى تتكون من مقابر بسيطة مستطيلة الشكل ذات سقوف مقبية ، ومرتبة فى شكل صفوف بحيث يتجاور كل قبر مع الذى يليه مباشرة ، وهى بذلك تتشابه مع المجموعة الجنوبية من مقابر باويط وأيضًا الجبانات النوبية (٢٢) وكان هناك بداخل الدير قبر مبنى مقابل الحائط الجنوبى للكنيسة(٢٣) وهو من نفس طراز تلك المقامة خارج الدير أى مستطيل الشكل ومسقوف بسقف على شكل عقد ويتم الوصول إليه بواسطة فتحة فى الحائط الغربى ، وهناك ركيزتان حجريتان مقابل الوجه الداخلى للحائط الجنوبى ، وهناك نقش على أرضية القبر يخص راهبًا يدعى إبيفانيوس ونقش آخر باسم الشماس بسنتاؤس ، يعود تاريخه إلى سنة٧٩٦ للميلاد .

أما بقايا الدير الذى حفره الفرنسيون فى أبى رواش (٢٤) فهو معروف باسم " دير ناهيا " وقد أورده أبو صالح (٢٥) حيث يتحدث فى روايته عن وجود سراديب للدفن ، كما اكتشف أثناء الحفائر ضريح مجاور للدير يمكن الوصول إليه بواسطة مدخل مزدوج يوجد خلفه ممر صغير يؤدى إلى سلم مكون من إحدى عشرة درجة ، وكان هناك فى قاع السلم ممر يؤدى إلى غرفة الدفن ، التى تتكون من منطقة مركزية مستطيلة وعلى جانبيها سلسلة من الحنيات العميقة تحتوى كل منها على جسد مدفون ،

وهناك أيضًا كتلة من العظام ملقاة فى إهمال عند مدخل الضريح يبدو أنها قد ألقيت فى هذا المكان فى تاريخ لاحق ، ويقدم لنا الذين قاموا بالحفائر دليلاً على وجود محاولة للتحنيط ولكن بدون تفاصيل .

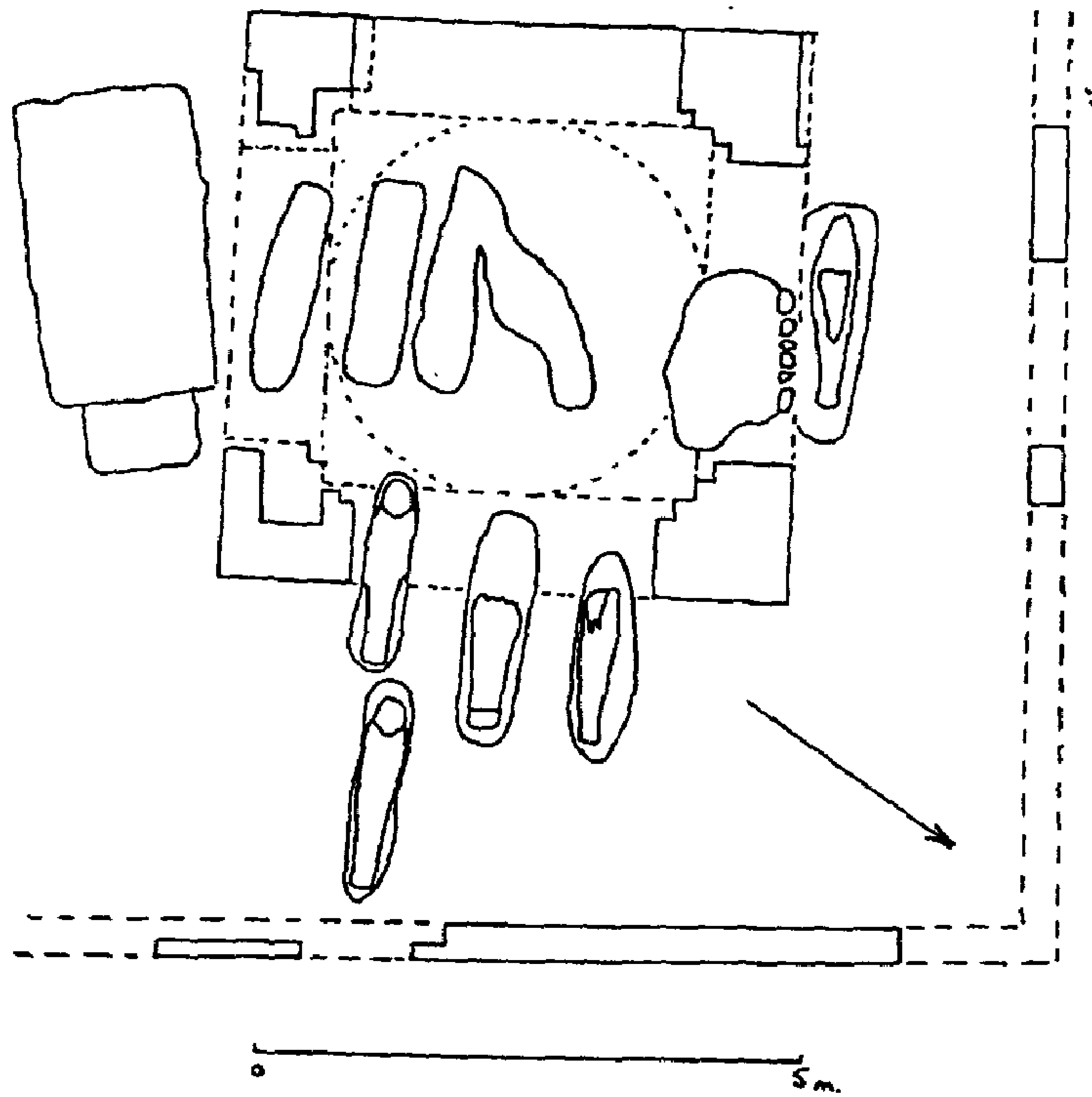
ويقع إلى الغرب من أسيوط دير صغير يحمل اسم دير العظام (٢٦) وقد انتشرت مقابر عديدة حول الحوائط التى تحيط بالمبانى الديرية وفى داخل السياج نفسه ، ويتضح لنا من وصف بعض هذه المقابر أن الجبانة كانت تقبل دفن أجساد المتوفين من غير الرهبان، فكانت هناك قبور للسيدات وكذلك أيضًا للرجال ، وكانت الأجساد توضع أحياناً فى توابيت كما كانت ملابس الدفن من طراز أكثر زخرفة مما اعتدنا اكتشافه فى مقابر الأديرة ، ويبدو أن هذا الموقع كان مستخدمًا كأرض للمدافن على مدى القرون ، بسبب شهرته كبقعة مقدسة بنفس الطريقة التى اتسعت بها الجبانة الكبيرة التى تقع خارج أسوار الدير المحرق خلال فترة طويلة بسبب ارتباط الدير بالعائلة المقدسة .

أما كنيسة دير الشهداء بالقرب من إسنا والتى تشكل جزءاً من تجمع رهبانى (٢٧) فقد تعرضت لتعديل تخطيطها مرتين على الأقل (٢٨) ولسنا متأكدين من دقة تواريخ أجزائها المختلفة مما يجعل القبور الخمسة داخل حوائطها أقل قيمة مما كان متوقعًا ، فهل هذه القبور تخص الرهبان وإذا كان الأمر كذلك ، فمتى أقيمت مبانيها ؟ وليس فى مقدورنا الإجابة على مثل هذه الأسئلة بالتأكيد ، ولكن هناك فرصة جيدة وهى أن هذه المدافن تخص الأعيان المحليين الذين لهم صلات بالدير .

وتتضمن الجبانة التى فى طود والتى أجريت حفائرها فى أواخر القرن التاسع عشر أجساداً دفنت فى أكفان طويلة أو عباءات حمراء أو زرقاء أو خضراء ، أو صفراء من الصوف (٢٩) وكان ضمن هذه الأجساد جسد أسقف كان يرتدى حلة كهنوتية فخمة مطرزة بأشكال إنسانية ، وقد ارتدت معظم الأجساد قلانس مزخرفة ، وكان من رأى العالم الذى قام بالحفائر أن هذه المقبرة كانت تخص ديراً للراهبات وديراً آخر للرهبان على مدى قريب ولكن هذا الكلام مشكوك فيه .

وقد مضى وقت طويل منذ جرت العادة على دفن رهبان وادى النطرون داخل حدود أديرتهم ونستطيع القول بأن اثنين من هذه المواقع المخصصة للدفن قد تم التعرف عليهما ، بالرغم من أنهما لم يستخدما لدفن الغرباء لأسباب عديدة (٣٠) وعلى أية حال فإن الجبانات الديرية كانت تقع خارج المنطقة المحمية حفاظاً على العادات

القديمة ، ويبدو أن عادة دفن الرهبان داخل المنطقة المحاطة بالأسوار لم تصبح هى القاعدة حتى تم الخضوع النهائى للقلالى البعيدة عن المركز لأننا نجد فى : كتاب الميرون Book of the chrism من القرن الرابع عشر مرجعًا واضحًا عن إنشاء الجبانات منفصلة خارج النواة المسيحية (٣١) ومازال فى مقدورنا أن نتتبع حدود إحدى هذه المناطق المخصصة للدفن فى أوئل هذا القرن وهى تقع إلى غرب دير أبو مقار الحالى (٣٢) وهى تغطى منطقة واسعة وقد حسبت أعداد المقابر فإذا بها تصل إلى المئات ويبلغ طول القبر مترين ويتراوح عرضه ما بين ٧٠ - ٨٠ سنتيمتراً وهو محدد بمنحدر منخفض مبنى من كسر الحجارة ونجد أحياناً أن خمسة أو ستة من هذه المقابر تقع متوازية إحداها بجوار الأخرى بالرغم من أن الترتيب النهائى يبدو عشوائيًا ، وهناك عدد قليل آخر من المقابر الشهيرة التى تظهر دائرية الشكل على الرسم التخطيطى ، ولم نجد أية بقايا لأى من اللوحات الجنائزية .



اللوحة رقم (٣٠)

قائمة مراجع الفصل السابع

1 - E White, Wadi Natrun111, p. 6

2 - G. Ga.ritte, S. Antonii Vitae, CSCO Vol. 117, p. 98, 1.6Gff

3 - L. Lefort, S. Pachoimii Vitae, CSCO, Vol. 99, p. 94, 1. 2et.seq.

4 - G Garitte , op. cit.. p. 99, 1. 4

5 - L. Lefort , op. cit., p. 95, 1. 23

6 - J. Leipoldt, Shenute von Atripe, p. l33

7 - Palladius, Chapter XXX-III

8 - P. Gauwenbergh, Etude sur les rnoine d'Egypte depuis le concile de Chalcédoine, p. 164

9 - E. White, Nitria and Scetis, p. 224 ff

10 - Patriologia orientalis, ed. Graffin and Nau, Vol. II. P. 27 ff

11 - Monneret de Villard. Il monastero di S. SirTicone presso_Aswan, p.160 (Addenda. to p. 13).

12 - Abu Salih, Churches and Monasteries of Egypt, ed. Evetts and Butler. fols. 24, b, 51 a. 63 b. 98 b

13 - Abu Salih, op. cit., fol. 63 b

14 - Abu Salih. op.cit. . fol. 88 a

15 - Winlock and Crum, op. cit., p. 45 ff and pls. xi, B and C and xii

16 - On the long tradition of this custom see Winlock and Crum, op. cit. p.48, note I

17 - W inloc k and Crum, op.cit., p. 8 :E. Baraize, 'Compte rendu des travaux exécutes a' Deir-el-Medinah' in ASAE, XIII, p.35 & pls.viii & ix

18 - Baraize, op. cit.,pl. ix

19 - Winloc k and Crum, op cit.. p. 13

20 - J. Maspero, 'Fouilles de Baouit" in CRAIBL,. 1913 p-288: Cabrol and Leclerq, op. cit., Tome 2, pt. 1, cols. 213-215

21 - Monneret de Villard, Il monastéro, p. L17 ff and figs. 143 and 143

22 - Monneret de Villlard. op. cit., p. 117 note (1)

23 - Monneret de Villard, op.cit., p. 76 ff and figs. 85 and 86

24 - C. Palanque . Rapport sur les fouilles d'el-Deir'. in BIFAO. vol. 2, p.163ff

25 - G. Daressy, ' Le couvent de Nahieh' in ASAE, XVII. pp.274-276

26 - Mohammed Chaban, 'Les fouilles de deir el Aizam' in ASAE. 1, P. 109 ff.-s.-Clarke , op. cit., p.178

27 - W. de Bock, Materiaux pour servir 1 l,archeologie de 1'Egypte chretienne, p. 27

28 - S. Clarke, op. cit., p. 114

29 - J. Maspero, Trois années de fouilles dans les tombeaux de Tbebes et de Memphis, = Mem. de la M iss. 1, 2. p 185

30 - E. White, Wadi Natrun III, pp. 53 and 165

31 - ibid, p. 40

32 - ibid, p. 53 and pl. II

For a general account of Coptic burial customs see A.L. Schmitz

in ZAS. 65 (1930) pp. I- 25.

الملحق رقم " أ "

المصادر

القائمة التالية من المصادر تخص المواقع الديرية الرئيسية التى تعرضنا لها فى هذا الكتاب ويصحب كل موقع قائمة بالكتب التى تحتوى على المعلومات الأثرية مع محاولة للبحث عن تاريخ الإنشاء بقدر الاستطاعة ، وتاريخ مغادرة الجماعة الرهبانية له .

أ – مجموعة وادى النطرون (أديرة أبو مقار ، الأنبا بيشوى ، السريان ، البراموس)

قائمة الكتب :

* E-white, the monasteries of the wadin,Natrun .part III.

* E .white ،the history of monasteries of nitria and Scetis .

* Monneret de villard .les eglises du monastere des Syriens au wadi en natrun .

* S .Sauneron ،in BIFAO vol .70- ،pls .LXXIV –LXXXIII

* S. Sauneron ،in BIFAO vol 71- .pls .LX- LXII

ولم يسأل أحد عن الحق فى اعتبار القديس مكاريوس هو مؤسس التجمعات الديرية فى جبل الأسقيط (١) وحسب ما أورده بلاديوس (٢) فإنه تنيح سنة ٣٩٠ للميلاد، بعد أن قضى مدة ٦٠ عاماً فى الصحراء ، وهذا يعنى أنه بدأ فى سنة ٣٣٠ للميلاد ، فى تأسيس التجمعات الديرية وبالطبع فقد مضت عدة سنوات قبل أن تجتذب شهرة القديس مكاريوس عدداً من النساك الذين يرغبون فى استخدام اصطلاح الحياة المشتركة (٣) وبعد ذلك نشأت أربعة من هذه التجمعات فى المنطقة وهى أديرة أبو مقار، والبراموس والأنبا بيشوى ، ودير القديس يوحنا القصير ، أما إنشاء دير السريان فقد

حدث فيما بعد ، ولسنا متأكدين من ترتيب نشأة هذه الأديرة ، ويفضل العالم هوايت[٤] الترتيب الذى قدمه سرابيون وهو المؤلف غير الظاهر لكتاب : حياة القديس مكاريوس ، وقد جعل من دير البراموس الأول فى الترتيب ثم دير القديس مقاريوس (أبو مقار) الثانى فى الترتيب وهذا يخالف كتاب حياة الأنبا بيشوى ، المكتوب باللغة العربية الذى يضع دير البراموس فى الترتيب الرابع خلف دير القديس مكاريوس [٥] وإننا نستغرب قبول هوايت لترتيب سرابيون بالرغم من الشكوك الشديدة التى أبداها بالنسبة لتاريخ المواقع الأخرى وكذلك شكوكه حول التأليف والدقة التاريخية فى سرد الأحداث [٦] وهو يفضل فى هذه الحالة استخدام اصطلاح «التقليد المستمر» [٧] وكذلك فإنه يقبل قصة سرابيون فيما يختص بما تبع ذلك من تأسيس دير آخر بمعرفة القديس مكاريوس وهو المعروف حالياً باسم «دير أبو مقار».[٨]

ومن مصادرنا الرئيسية الأخرى التى تتعرض لنفس الموضوع أقوال الآباء باليونانية وكذلك حياة القديسين مكسيموس ودوماديوس زهما مصدران يؤديان إلى نفس الصعوبة المتعلقة بكيفية استخلاص الحقيقة من الأسطورة ، والفصل بين الجوهر الأصلى والسطحية التى أدخلت فيما بعد ، وتعتبر هذه المسألة ذات شكل أكاديمى فى حدود هذه الدراسة ولكن ملخص سير الأحداث كما قدمه هوايت[٩] لابد أن يظل مجالاً للتجربة ، إن الأولوية التى أعطيت لدير البراموس تعتمد بصفة أساسية على الدليل الذى نحصل عليه من المصدر الذى لا يعتمد عليه ، والشئ المؤكد هو أن أديرة وادى النطرون الأربعة الأصلية كانت موجودة قبل نهاية القرن الرابع الميلادى [١٠] ومن المحتمل أن يكون دير القديس يوحنا القصير قد تأسس سنة ٣٨٥ للميلاد [١١] وكذلك فإن دير الأنبا بيشوى ينتمى إلى نفس الفترة [١٢] وقد استمرت هذه الأديرة موجودة فيما عدا دير القديس يوحنا القصير الذى يبدو أن الرهبان هجروه حوالى نهاية القرن الخامس عشر [١٣] وقد ظهرت أديرة أخرى بالمنطقة فيما بعد ، ولم يبق منها سوى دير السريان فقط وقد ناقش هوايت أصل هذا الدير [١٤] واستنتج أنه كان فى الأصل أحد الأديرة التى باسم العذراء والدة الإله أو أحد الأديرة المشابهة التى أنشئت فى القرن السادس واشتراه السريان سنة ٧١٠ ميلادية .

ب - دير القديس الأنبا أنطونيوس :

قائمة الكتب :

* المادة غير المنشورة من أعمال المعهد البيزنطى للبعثة الأمريكية إلى ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فى عامى ١٩٣٠ - ١٩٣١

* A- Piankoff , "Peintures au monastere de saint antoine " in BSAF vol.14, PP. 151-163.

* A- Piankoff , "Une Peinture datee au monastere de saint antoine " in Cahiers Coptes , nos 7-8 (1954) PP. 19-24.

* A- Piankoff , "Deux Peintures de saints militaries an monastere de saint Antoine " in Cahiers Coptes , no.10 (1956).

* J. Doresse , "Les monasteres de Saint Antoine et de Saint Paul " in CRAIBL (1951), PP.268 268-274.

* J. Doresse , "Les monasteres Coptes oublies " in La Revue des Arts , 2. PP 3-14.

* R.Fedden , "Astudy of the Monastery of Saint Antony " in Univeristy of Egypt Faculty of Arts , Bulletin no.5 (1937) PP. 1-16.

أما دير الأنبا أنطونيوس الحالى فإنه غير قائم على الموقع الأصلى للدير ، والأنبا أنطونيوس طبق للمرة الأولى أسلوب الحياة النسكية سنة ٢٨٥ للميلاد (١٥) فى بسبير التى تقع بين أطفيح وبنى سويف (١٦) وعندما انطلق من الوحدة التى فرضها على نفسه وذلك فى سنة ٣٠٥ للميلاد أنشأ تجمعه الرهبانى فى هذه المنطقة التى زارها روفينوس سنة ٣٧٥ للميلاد (١٧) بعد انسحابه الثانى ، وقد سجلت لنا المحاورة الأولى التى كتبها سلبتيوس سفيروس وحكاها لنا بوستوميان أنه زار الديرين كليهما (١٨) ويقع تاريخ المحاورة سنة ٤٠٠ ميلادية (١٩) ومن المعقول القول بأن هذا التجمع الثانى قد نشأ مباشرة بعد نياحة القديس أنطونيوس وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نجعل تأسيس الدير ما بين عامى ٣٥٧ - ٣٦٠ للميلاد .

جـ - دير الأنبا بولا : -

قائمة الكتب :

* المادة غير المنشورة التى جمعتها بعثة المعهد البيزنطى .

* J. Doresse, "Les monasteres de Saint Antoine et de Saint Paul " in CRAIBL (1951), PP.268 -274.

* J. Doresse , "Les monasteres Coptes oublies " in La Revue des Arts 2, PP 3-14.

ويعتبر شكل الأنبا بولا أكثر غموضًا بالمقارنة مع الأنبا أنطونيوس ، ولا نستطيع استخدام كتاب القديس جيروم وعنوانه حياة الأنبا بولا (Vita Pauli) إلا مع الحرص الشديد لأن قيمته محدودة كمصدر من المصادر التاريخية [٢٠] وعلى أية حال فإن محاورة سفيروس تذكر «دير مار بولس» وتبين أنه كان موجوداً سنة ٤٠٠ ميلادية[٢١] وإذا قبلنا هذه الرواية فإنها تؤيد الاحتمال القائل بأن الأنبا بولا هو شخصية موجودة تاريخياً ولا يوجد ما يفيد بأن شهرته كانت تكفى لجمع تلاميذ حوله أثناء حياته التى انسحب خلالها إلى الصحراء مثلما حدث مع الأنبا أنطونيوس[*] ولذلك فإن نياحته سنة ٣٤١ لم تؤد مباشرة إلى إقامة دير على اسمه فقد حدث ذلك فيما بعد ، عندما انتشر نموذج حياته على يد الأنبا أنطونيوس وغيره [٢٢] وبذلك نستطيع أن نرجع تاريخ إنشاء دير الأنبا بولا إلى الربع الأخير من القرن الرابع الميلادى .

د - دير الأنبا صموئيل بالفيوم : -

قائمة الكتب :

* أحمد فخرى : دير القلمون . مقال نشر فى : ASAE vol , 46, P.63 FF

(*) الأنبا بولا هو أول السواح وهم القديسون الذين لا يتجاوز عددهم فى تاريخ المسيحية كلها أصابع اليدين وهم النساك الذين وصلوا إلى أعلى درجات النسك وكان الروح القدس ينقلهم من مكان إلى آخر دون أن يظهروا للناس ولم يعرف الناس قصة هذا القديس العظيم إلا عن طريق الأنبا أنطونيوس الذى أرسله الله إليه لكى يعرف قصته ويحضر نياحته ثم يقوم بدفنه بعد أن تنيح أمامه . والقصة معروفة ويضيق المجال هنا عن كتابتها بالتفصيل ولكنها مدونة فى سنكسار اليوم الثانى من شهر أمشير - (المترجم) .

أنشأ الأنبا صموئيل دير القلمون ، ولم يكن هو أول دير ينشأ فى هذه المنطقة (٢٣) وتوضح لنا حياة الأنبا صموئيل (٢٤) أنه عندما وصل الأنبا صموئيل أولاً إلى جبل القلمون عاش فى كنيسة مهجورة ، وقد تأكد لنا وجود تجمع رهبانى فى خطاب أرسله البابا كيرلس سنة ٤٤٤ للميلاد إلى أسقف الفيوم وفيه يذكر دير القلمون على وجه الخصوص (٢٥) وقد أنشئ دير الأنبا صموئيل فى القرن السابع ، أما عن الأنبا صموئيل ذاته فإنه ولد سنة ٥٩٨ (٢٦) والتحق بالتجمعات الرهبانية فى الأسقيط سنة ٦١٦ وظل هناك حتى سنة ٦٣١ ، وعندما طرد بسبب رفضه طومس لاون (٢٧) سكن فى دير جبل النقلون فى الفيوم حتى سنة ٦٣٥ وعندما أسره البربر فيما بعد قضى ثلاث سنوات فى الأسر ، وعندما أطلق سراحه من الأسر عاد إلى القلمون ونظم الدير الذى مازال يحمل اسمه وقد حدث ذلك فى سنة ٦٣٨ - ٦٣٩ للميلاد .

هـ - دير القديس إبيفانيوس : -

قائمة الكتب :

* H.Winlock & W.Crum , The Monastery of Epiphanius at thebes. Part1.

من الصعب تحديد تاريخ إنشاء هذا الدير بدقة ، والمشكلة الأساسية تتركز فى شخص الأنبا إبيفانيوس ذاته بحيث يصعب علينا أن نقول عنها الكثير (٢٨) وقد تردد الاسم كثيراً فى الوثائق الخاصة بهذا البقعة (٢٩) ولكن ليس من الثابت دائمًا أن هذا القديس هو المقصود ، أما أهم النصوص المتعلقة بالترتيب الزمنى التى وجدت فى المادة الأدبية فهى تشير إلى الغزو الفارسى لمصر (من سنة ٦١٩ - ٦٢٩ للميلاد) (٣٠) ولسوء الحظ فإن النص الذى يذكر القديس إبيفانيوس بالاسم شديد الغموض من حيث أنه يقول ببساطة أن «مصيبة عظيمة قد هبطت علينا .. إذا كان لابد لهم من الإمساك بى فإن المنطقة كلها ستواجه خطراً عظيماً .» (٣١) ومن غير الواضح إذا كانت كلمة (لابد لهم) هنا تشير إلى الفرس أم لا ، أما النصوص التى تذكرهم على وجه الخصوص فإن اسم إبيفانيوس لم يظهر فيها بالرغم من ذكر شخص جزيل الاحترام بشكل واضح ، وهذه الخطابات ليست لها قيمة كبيرة ، وهناك دليل آخر على أن القديس إبيفانيوس عاش أثناء الجزء الأخير من القرن السادس والجزء الأول من القرن السابع ، وبالطبع فإن علاقاته كانت متينة مع بسنتاؤس أسقف قفط (٣٢) الذى ولد سنة ٥٦٨ وقد جلس على كرسى الأسقفية سنة ٥٩٨ ومن المحتمل أن تكون نياحته قد

حدثت ما بين عامى ٦٣١ – ٦٣٢ للميلاد (٣٣) ونعرف من سيرته (٣٤)أنه كان له صديق يسمى إبيفانيوس يعيش فى جيمى (طيبة) قد اعتاد القيام بزيارته ، ويبدو أن هذه الرابطة قد امتدت لافتراض وجود شخص آخر يدعى إبيفانيوس له نفس المكانة وفى نفس المكان ، وإذا نظرنا إلى الخطابات فهناك ظلال من الشك حول ما إذا كان القديس إبيفانيوس معاصراً للأنبا بسنتاؤس وموجوداً أيضًا فى أثناء الغزو الفارسى وبذلك يصعب علينا تحديد تاريخ دقيق لإنشاء الدير ، كما هو الحال بالنسبة لمعظم الأديرة ولسنا متأكدين من نمو هذا الدير أثناء حياته ، حيث أن وصية يعقوب (الخليفة الثانى للقديس إبيفانيوس) وإيليا يذكران «بناء برج بمعرفة أبوينا الأنبا إبيفانيوس والأنبا بساو» (تلميذه وخليفته المباشر) (٣٥) وعلى ذلك فإننا نفترض أن هذا التاريخ يقع فى الربع الأخير من القرن السادس ، وهو الوقت الذى أنشأ فيه القديس إبيفانيوس محل إقامته فى طيبة واجتذب جماعة من التلاميذ حوله ، وليست لدينا أية معلومات أدبية أو أثرية عن تاريخ هجر هذا الدير .

و – دير الأنبا هدرا :

قائمة الكتب :

* Moneret de villard , "Descrizione General del monastero di san Simeone Presso aswan " in ASAE . vol.26 , pp.211 -245.

* Moneret de villard , "Il monastero di san Simeone Presso aswan " (1927).

* de.Mogran , Catalogue des monumenmts , Series 1. vol.1 (1894) PP. 129-139.

W.de Bock, Materiaux Pour servir a`L'arche`olgie de L`e`gypte chretienne, p. 81 and pls , XXX and XXXII .

* S. clarke , christian Antiquities in the Nile valley , PP 95-111

بالرغم من أن هذا الدير معروف اليوم باسم : القديس سمعان – إلا أنه مكرس على اسم : الأنبا هدرا (٣٦) الذى أصبح أسقفًا لأسوان أثناء حبرية البابا ثيوفيلوس (٣٨٩ – ٤١٢) (٣٧) ومن المستحيل معرفة التجمع الأولى الذى أقام هناك فى ذلك التاريخ المبكر ، وأقصى ما نستطيع قوله هو أن تجمعًا ديريا كان موجوداً خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين (٣٨) بالرغم من احتمال انتماء هذا الدير بوضعه

الحالى إلى عصر لاحق [٣٩] وقد أعيد بناؤه مرة أخرى فى القرن العاشر بعد الدمار الذى أحدثه النوبيون [٤٠] ويبدو أن هذا الدير هجره الرهبان فى وقت ما خلال القرن الثالث عشر . ويتحدث أبو صالح ضمن ما كتبه فى بداية هذا القرن عن أن هذا الدير كان عامراً حينذاك [٤١] ولكن النهاية سرعان ما حلت بعد ذلك . وهناك نقش دونه زائر عربى باللغة العربية سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٥ م) نعرف منه أن هذا الدير كان مهجوراً فى ذلك الوقت.

ز - الدير الأبيض :

قائمة الكتب :

* Monneret di villard " les couvents pres de sohag " 2vols (1928).

* C. evers and R. Romeo , : Rotes und weisses kloster bei sohag : in christentum am nil (1964), PP. 175-199.

* S.clarke, op . cit , pp 39-60 and pls . XVII- XXII .

* F. Deichmann, : Zum altagyptischen in der koptischen baukunst :, in MDAIK , vol 8, pp 34-37 .

وليس لدينا دليل مباشر على تأسيس التجمع الرهبانى فى أتريب ، وعلى الباحث الذى يريد التوصل إلى تاريخ تقريبى أن يعمل عائدا إلى عصر رئيس رهبان الدير المبجل الأنبا شنودة ، وقد ناقش ترتيب الأحداث المتعلقة به زمنيا لادوز [٤٣] وليبولد[٤٤] ولا يوجد من الأسباب ما يدفعنا إلى المجادلة فى استنتاجاتهما تلك التى تجعل مولده فى سنة ٣٣٣ - ٣٣٤ ونياحته فى ٤٥١ - ٤٥٢ للميلاد وقد سجل عنه [٤٥] أنه التحق بالدير الذى كان يرأسه خاله بيجول وهو صبى صغير بالرغم من عدم تحديد عمره فى ذلك الوقت وهناك نص آخر [٤٦] وافق لادوز على أصالته يتحدث عن مرور ١٠٩ عاماً منذ بدأ الأنبا شنودة خدمته العظيمة ، وإذا افترضنا أن ذلك يشير إلى انخراطه فى الحياة الرهبانية فإن ذلك يضع هذا الحدث فى سنة ٣٤٢ - ٣٤٣ ميلادية وإذا وافقنا على خطاب الأنبا شنودة إلى الأسقف تيموثاوس[٤٧] الذى خلف خاله بيجول فلا بد أن يكون ذلك قد حدث قبل سنة ٣٨٤ وهو تاريخ نياحة الأنبا ثيموثاوس ولكننا غير واثقين

من دقة هذا التفسير للنص ، وقد أنشئ الدير الذى تولى رئاسته الأنبا شنودة حسب النظام الباخومى وقد أسس القديس باخوميوس (٢٩٢ - ٣٤٦) [٤٨] ديره الأول فى تبنيسى سنة ٣٢٠ ميلادية [٤٩] وعلى ذلك فإن دير أتريب لابد وأن يكون قد أنشئ فيما بين عامى ٣٢٠ - ٣٤٣ ، وبذلك تظهر حقيقة أن الأنبا شنودة لم يلتحق بالدير فى مستهل إقامته ، ومن المحتمل أن يكون الدير قد أنشئ أصلاً فى وقت ما خلال الفترة ما بين عامى ٣٢٠ ، ٣٣٠ للميلاد ، ولم يبق منه اليوم إلا الكنيسة فقط ، وهناك بعض الشكوك حول ما إذا كانت من عمل الأنبا شنودة [٥٠] ومن الصعب تحديد التاريخ الفعلى للبناء ، بالرغم من وجود بعض الدلائل التى تشير إلى أن إنشاءه قد جرى مؤخراً أثناء حياة الأنبا شنودة أى فى سنة ٤٤٠ ميلادية [٥١] وقد بذلت جهود عظيمة فى بناء الكنيسة فى أواسط القرن الثالث عشر [٥٢] ولكن المقريزى الذى كتب فى القرن الخامس عشر يتحدث عن حالة الفقر التى وصلت إليها هذه المبانى [٥٣] وكان الواضح أن الدير فى تلك الفترة كان خرباً إذا لم يكن قد هجره الرهبان بالفعل ومن سوء الحظ فلم تتوفر لدينا أية معلومات أخرى ذات قيمة عن الدير فى تلك الأيام الأخيرة ، ومن المؤكد أن الكنيسة قد استخدمت بعد مبارحة بقية الرهبان ومازالت مستخدمة حتى اليوم .

ج – الدير الأحمر :

قائمة الكتب :

* Monneret di villard “les couvents pres de sohag” . 2 vols
* H.Evers and Remeo , op cit .
* S.clrake, op . cit , pp 161-171.
* W.de Bock , op . cit , pp 61-67 and pls , XXII and XXVIII .

ليست لدينا أية معلومات تاريخية عن هذا الدير [٥٤] وعلى أية حال فإن قربه من الدير الأبيض والعلاقة المعمارية التى تربط بين الكنيستين ، تدلان على أنهما يعاصران أحدهما الآخر .

ط – دير القديس أبوللو فى باويط :

قائمة الكتب :

* J. Cle`dat, "Le monaste`re et la necropole de baouit ", Fascs 1 & 2, MIFAO XII.

* J. Cle`dat , "Le monaste`re et la necropole de baouit ", Tome2, Fasc1, = MIFAO XXXIX.

* J. Cle`dat , "Nouvelles recherches a`baouit 1903-04 in CRAIBL (1904) PP. 517-526

* J. Cle`dat , "Baouit ", in Cabrol and Leclerq , Dictionnaire d`arche`ologie chretienne et de liturgie , tome 2, Part1, col.203 FF.

* E. Chassinat "Fouilles a`baouit " = MIFAO XIII.

* J.Maspero "Fouilles exe`cute`es a`baouit " = MIFAO LIX

* J.Maspero , "Fouilles a`baouit ", in CRAIBL (1913), p.287 ff.

* H. Torp , "Some aspects of early Coptic monastic architecture ", in Byzantine 25-27 pp. 513-538.

* H.Torp , "La date de la fondation du monaste`re de apa apollo de baouit et de son abandon ", in Metanges d'arche`olgie et d'histoire (1965) 1, P.153 FF.

يتحدث كتاب تاريخ الرهبنة فى مصر Historia Monachorum in Aegypto عن تجمع رهبانى كبير بالقرب من دندرة الذى كان يرأسه القديس أبوللو (٥٥) ومن المتفق عليه حاليًا (٥٦) أن هذا التجمع يشير إلى التجمع الذى فى باويط الذى كان يرأسه القديس أبوللو عندما زاره مؤلفو كتاب تاريخ الرهبنة فى مصر سنة ٣٩٤ – ٣٩٥ وهو رجل فى حوالى الثمانين من العمر ويذكر لنا نفس المصدر أنه انسحب إلى الصحراء فى سن الخامسة عشرة وقضى فترة أربعين عامًا كناسك متوحد حتى عصر جوليان (٥٧) (٣٦١ – ٣٦٣ م) ، وقد تشكل التجمع الرهبانى بعد خروجه من العزلة ، ومن المحتمل

أن ذلك قد حدث فى وقت يتراوح ما بين عامى ٣٨٥ ، ٣٩٠ (٥٨) ومن الصعب تحديد تاريخ هجر الدير ، ويفترض كليدات أن الجلاء النهائى قد حدث ليس بعد القرن الثانى عشر (٥٩) وهذا الرأى يسانده أيضًا الباحث تورب (٦٠) ولا يشير أبو صالح الذى كتب مؤلفه فى بداية القرن الثالث عشر إلى هذا الدير ، وهذا التجاهل الغريب مازال قائمًا حتى اليوم .

ى – دير الأنبا إرميا فى سقارة :

قائمة الكتب :

* J. Quibell , Excavations at Saqqara 3, vols., 1905-1910

* P.Grossman , "Reinigunsaarbeiten im jeremiaskloster von Saqqara vorlaufiger bericht ", in MDAIK, Band 27.2 P. 173 FF.

ورد ذكر الأنبا إرميا فى تاريخ يوحنا النقيوسى (٦٣٠م) على أنه كان معاصرًا للإمبراطور أنسطاسيوس (٤٩١ – ٥١٨) (٦١) وتعود أقدم العملات المعدنية التى وجدت فى المنطقة إلى نفس هذه الفترة التاريخية(٦٢) وكذلك فإن كلا الدليلين الأثرى والأدبى بالرغم من ضعفهما يجعلان إنشاء الدير فى موضع قريب من نهاية القرن الخامس (يفترض كيبل أنه سنة ٤٧٠ م) ولم نجد عملات معدنية يتجاوز تاريخها سنة ٧٥٠ م أى نهاية عصر الدولة الأموية ، وهو نفس التاريخ الذى جابه فيه الدير تدميرًا جزئيًا (٦٣) ولم ينتج عن ذلك هجر الدير بشكل سريع وبذلت بعض المحاولات لإعادة بناء المبانى المحطمة ، ولكن من الواضح أن الدير لم يعد إلى سابق ازدهاره ويبين أحد النقوش العربية الذى يعود إلى سنة ٦٩٠ م . أنه منذ ذلك التاريخ وما يليه ، لم يعد أحد يقيم فى هذا الموقع ، ومن المحتمل أن يكون قد توقف استخدامه منذ النصف الثانى من القرن السابق . (٦٤)

ك – سيليا :

قائمة الكتب :

* E. White "the History of the Monasteries of Niteria and Scetis ".

* J. Jarry , "Description des restes d'un petit monaste`re au kellia " in BI-FAO , vol . LXVI , pp. 145-157.

* R. kasser , "kellia 1965 - Recherches suisses d`arche`ologie coptes " - vol 1.1.

* R. kasser , "kellia ", vol . II 1972.

* F. Daumas and others , "kellia I. Kom , "2 Fascs (1969).

* F. Daumas , "cinq Campagnes de fouilles au desert des Cellules ", in Actes de; VIIICongresso InternaCional de Arqueologia Cristiana "pp. 262-268.

* CRAIBL 1962 (Juin), pp. 218-268; 1965 (october), pp. 384-390, 1966 (Avril - Juin), pp. 300-309; 1967 (October), pp. 438-450.

وتحفظ لنا مجموعة أقوال الآباء تقليداً ينسب تأسيس التجمعات الرهبانية فى سيليا إلى القديس آمون (٦٥) ، الذى ناقش العالم هوايت تاريخ حياته (٦٦) ويتضح لنا من كتاب حياة القديس أنطونيوس أن القديس آمون تنيح قبل القديس أنطونيوس (سنة ٣٦٥) ، وقد ذكر لنا بلاديوس (٦٧) أنه قضى من عمره اثنتين وعشرين سنة فى جبل نيتريا ، ويشير هوايت إلى تاريخ أكثر دقة ويقبل الترتيب الذى أورده كتاب : Menol-gium Sirletianus (٦٨) الذى يضع انسحاب القديس آمون إلى نيتريا فى سنة ٣١٥ م ونياحته فى سنة ٣٣٧ م ، ويعود السبب الذى دفعه لقبول هذا المصدر بدلاً من دليل المؤرخ سوزومين المتناقض أو التقويم الباسيلى Basilian Menology وهو موقفه السلبى الذى يفيد بأنه « لا يوجد فيه مايثير الشك! » وربما كان من الأسلم عدم الالتزام بالدقة الكاملة ووضع بدايات الحركة الديرية فى نيتريا وما تلا ذلك من تأسيس الجماعات الرهبانية فى سيليا فى الفترة ما بين عامى ٣٢٠ و ٣٣٠ م . ويبدو أن هجر هذه المنطقة قد حدث فى القرن الثامن ، أما المرجع الأخير لها فيعود بها إلى حبرية البابا إسكندر

الثانى (٧٠٥ - ٧٣٠) [٦٩] ويؤيد الدليل الذى ظهر فى الحفائر الحديثة القول بأنه عند ذلك التاريخ كان هذا التجمع الرهبانى فى حالة يرثى لها ولابد أن النهاية قد حدثت بعد ذلك بقليل . [٧٠]

ل - دير الصحاح (جنوب الكوبانية) :

قائمة الكتب :

* H.Junker , Das Kloster am isisberg(1922).

لايوجد دليل أدبى يدلنا على تأسيس هذا الدير ، أما الحفائر فتبين لنا عدم وجود دليل على الإقامة فى هذا الدير قبل القرن السادس . [٧١]

م - دير مصطفى كاشف (الخارجة) :

قائمة الكتب :

* W , de Bock , op.cit ,. pp 34-37.

* W . Muller . Wienner , "christliche monumente im gebiet von hibis ", in MDAIK , vol 19, p.123 ff .

يذكر مولر - وينر على أساس الدليل المستمد من الآثار أن معظم المبنى قد أنشئ فيما بين أواسط القرن الخامس ونهاية القرن السادس ، حول مقبرة ناسك مجهول [٧٢] وقد نهب عند نهاية القرن السادس أو فى أواسط القرن السابع ، وأعيد بناؤه ولكنه تعرض لتخريب ثان ربما نتيجة للغزو النوبى الذى حدث سنة ٩٥١ م . وبعد ذلك دخل الدير فى مرحلة التدهور السريع بالرغم من عدم معرفة تاريخ جلاء الرهبان عنه .

ن - الدير المحرق :

قائمة الكتب :

Monnere de villard , “deyr el - muharraqah, note archeologiche,"(1929) .

يعتبر هذا الدير حالياً أغنى الأديرة المصرية وهو معروف تقليدياً بأنه أحد المواقع التى توقفت عندها العائلة المقدسة أثناء هروبها إلى مصر ، ولكن ليست لدينا معلومات عن تاريخه القديم ، كما أن مؤسسه غير معروف وكذلك تاريخ تأسيسه . (*)

س- إسنا (دير الشهداء و صوامع النساك) :

قائمة الكتب :

* W. de Bock , op . cit ., pp 71-78 and pl . XXX

* S . sauneron, in BIFAO , vol LXVLL , pp 94-100 and 103-111.

* S. sauneron , “Fouilles d`Esna , monastere et ermitages “, in CRAIBL (1967 september), p. 411 ff .

* Francis` Abdel malek Gattas , “Decouvertes d`un ensemble souterrain copte dans le desert d`esne “, in ASAI , vol 54, pp 245-249.

* S. clarke , op cit ,. pp 113-116, and pl XXXIII.

* Cabrol and leclerq , op . cit , tome 5, part 1, col 398. ff .

أما المواقع التالية فسنمر عليها بسرعة .

(*) كان موقع هذا الدير الذى حلت به العائلة المقدسة مكاناً لتجمع بعض النساك الذين بنوا بالقرب منه صوامعهم إلى أن أقبل إليه الأنبا باخوميوس (٢٩٢ - ٣٦٢) ومعه بعض رهبانه فاقاموا فيه حول الكنسية الأثرية التى حلت بها العائلة المقدسة وأصبحت نواة للدير . يرجع تاريخ الكنيسة إلى القرن الأول للميلاد . أما تاريخ الدير فإنه يعود إلى سنة ٣٤٢ للميلاد . وهكذا نجد أن مؤسس الدير معروف كما أن تاريخ تأسيسه معروف (انظر كتاب : الدير المحرق - لنيافة الدكتور الأنبا غريغوريوس - ص ص ١٨٥ - ١٨٦) . (المترجم)

ع – دير القديس توماس بوادى سرجه :

* W . crum & H bell , "Wadi sarga ." (1922).

* O . Dalton , "A coptic wall painting from wadi sarga ", in JEA vol III . p. 35ff * R. thompson , "Excavations at wadi sarga "in JEA vol 1. P. 187 ff .

* S . clarke , op . cit , p 174.

ف – دير مارجرجس (دير المجمع)

S clake , op . cit ,. p, 130 ff .

ص– دير ناهيا ، أبو رواش :

* C . palanque , "Rapport sur les fouilles d`el deir ", in BIFAO , vol . 2, pp . 163-170 .

* G. daressy , "le couvent de naheih ", in ASAE , vol XVII . pp 275-276.

ق – دير أبو حنس :

* S . clarke , op cit . p 181 ff .

* P Grossman , "Neue untersuchungen in der kirche von dair abu hennis " in MDAIK , vol 27, 2 p . 157 ff .

ر– دير القديس أبشاى ، طود :

* J. vercoutter , "Le deir Copte de tod, " ASAE , vol. XLVII . P.217 FF.

ش– دير الفاخورى ، بأصفون – إسنا :

* S.Sauneron , in BIFAO , vol. LXVII. , PP.101 - 103 and PIS . XXV, XXVII .

ت – دير الديك – أنصنا :

* M.Martin ." La Laure de der al dik `a antinoe (Bibliotheque d'Etudes Coptes , tom VIII. 1971).

تُستخدم كلمة دير غالبًا لوصف الآثار المسيحية فى مصر وقد تطلق على كنيسة ، أما العلاقة المفروضة بأحد التجمعات الرهبانية فتستند إلى تقليد يصعب التحقق منه ، إن البقعة التى فى مريوط والمكرسة على اسم القديس مينا يطلق عليها هذا الاسم ولكن هذا التجمع الفريد لم يصبح بعد ديراً من حيث طبيعته ، والواضح هو قيام تجمع حول مزار أحد القديسين ، ولكن تسمية الموقع فى عنفوان ازدهاره تبين أنه مجرد رواق هادئ منعزل ، ربما كان قرية أو مدينة صغيرة (٧٣) أما الكنائس التى نراها فى الموقع اليوم والتى لها طابع غير مصرى فإنها لا تنتمى إلى أى نظام رهبانى ولذلك فإنها لم تدخل ضمن هذه الدراسة بالرغم من أهميتها على المدى الأوسع . (*)

(*) هذا الكلام مخالف للواقع وكلمة دير تطلق على الأديرة الفعلية ، ونوصى القارئ بزيارة دير مارمينا للتأكد بنفسه . (المترجم)

قائمة مراجع الملحق أ

1 - E. White, Nitria and Scetis, p.65

2 - C. Butler, The Lausiac History of Palladius, II. Chapter 17, p. 43 ff. and note 26 on p. 193

3 - E. White, op. cit. p. 65

4 - ibid. pp. 97-98.

5 - ibid. pp. 97-98.

6 - ibid. pp. 63, 64, 67 and Appendix IH

7 - ibid, p. 467.

8 - ibid, p. 104.

9 - ibid. pp. 102-103

10 - ibid. p. 115

11 - ibid. p. 110

12 - ibid. pp. 113-114

13 - ibid. p. 408

14 - ibid. p. 309 ff

15 - ibid, p. 13 and refs.

16 - C. Butler, op. cit., 11, note 37 on p. 199, E. Amelineau, La géographie de 1 égypte à i,,'e'poque copte, p. 353

17 - C. Butler. op. cit., 1, p. 223

18 - ibid I 1. pp. 231-232

19 - ibid. I. p. ,232, note 2

20 - ibid. 1, p. 231

21 - ibid. 1, p. 232

22 - E. White. op. cit.. note 4 on p. 12

23 - N. Abbott. 'The Monasteries of the Fayyum'. in AJSL. 1936-37p.73 ff

24 - P. Van Cauwenbergh, Etude sur les moines d'égypte, p. 88ff.

25 - ibid. p. 86

26 - E. - White, op. c It. . note 4 on p. 252

27 - ibid, p. 86

28 - H. Winlock & W. Crum, The Monastery of Epiphanius, Part 1. p. 20

29 - bid, p. -10

30 - ibid, Part 11, texts iios. 200, 300, 324, 433

31 - ibid. no. 200

32 - ibid Part 1, p. 221 ff

33 - ibid, p. 228

34 - ibid p. 221

35 - ibid. Appendix III, p. 343 ff.

36 - Monneret de Villard, Il monastero di S. Simeoné, p. 7 ff.

37 - Monneret de Villard, Storia della nubia Christiana, p. 45

38 - Monneret de Villard. Il monastero di S. Simeone. p. 156

39 - ibid, p. 154

40 - ibid, p. 156

41 - Evetts & Butler The Churches and Monasteries of Eqypt attributed to Abu Salih. fol. 102 a

42 - J. De Morgan, Catalogue des monuments Series 1, Vol. 1. p. 13 B

43 - P. Ladeuze, Etude sui le cerictjitisme pakhomien, p. 241 ff

44 - J. Leipoldt. Schenute von atripe, p. 41 ff

45 - E. Amelineau, monuments pour servir A 1 'historie de l'egypte chrétienne aux IVe et Ve siécles, IV/I, p. 5 ff

46 - Quoted in ladeuze, op. cit., p. 244

47 - G. Zoega. Catalogus Codicum Copticorum Manuscriptorum, no. 428

48 - Ladeuze. op. cit., p. 222 ff

49 - ibid. pp. 240-241.

50 - Monneret de Villard, Les convents pr'es de sohag, p. 16ff

51 - i-bid, p. 18 f f

52 - ibid. p. 28 ff

53 - Evetts & Butler, op. cit., p. 317

54 - Monneret de Villard, op. cit., p. 32

55 - C. Butler, op. cit., pp. 10-15, 198-203, 257 - 278

56 - H. Torp, in Mélanges d'archéologie et histoire (1968), I, p. 61 see also W. Crum, 'Der hl. Apollo und das kloster von Bawit'. in ZAS,Vol. XL,

P. 61.

57 - C. Butler, op. cit., p. 183., riote I

58 - H. Torp, op. cit. . p. 170

59 - J. Clédat,.. Le monastére et la nécrpole de baouit (MIFAO XH), p. i ff.

60 - H. Torp, op. cit., pp. 171-177.

61 - H. Zotenberg, Chronique de jean. évêque de nikiou, p. 368

62 - J. Quibell, Excavations at Saqqara, 1908-10 p. i

63 - ibid. p. ii ff.

64 - ibid. p. vii

65 - E. White, Nitria and Scetis, p. 49 ff.

66 - ibid. pp. 46-47

67 - C. Butler, op.cit. . H. P. 1910

68 - E. White, op. cit.. p. 46

69 - ibid. p. 258

70 - F. Daumas & others. Kellia, Kom 219, Fasc. 1, Chapter VII

71 - H. Junker. Das kloster am isisberg. p. 23ff.. 57, & 61.

72 - W. Muller-Wiener. "Cbrisdiche monumente im gebiet von hibis', in MDAIK, Vol. 19,p. 137

73 - J. Drescher, Apa Mena, p. xxii. and Three Coptic Legends. p.86. note I

الملحق رقم "ب"

قائمة باللوحات الفنية

(أ) باويط :

الكنيسة الصغرى رقم ١ (انظر : Clédat, MIFAO XII, pp.1-4 & PIS. X-XI)

(أ) الحوائط الجنوبى والغربى والشرقى والقسم الجنوبى (لوحة رقم ١٠) :

امتلأ الصف السفلى بسلسلة من الأغصان التى على شكل حرف "U" وتحمل أزهاراً حمراء ، كما أضيفت إليها الصلبان وغيرها من الأشكال غير المحددة داخل بطون الأغصان ، أما الصف العلوى فلم يبق منه سليماً إلا ذلك المرسوم فوق الحائط الجنوبى وهو يتكون من صفين من الصور النصفية أحدهما فوق الآخر داخل إطار من الحبل المجدول ومن الصعب تحديد أشخاص هذه الصور النصفية ، لأنها كانت محطمة جزئيًا كما أن أسماءها طمست .

(ب) الحائط الشمالى (اللوحة رقم ١١) :

تم تحديد شكل سيدة مجهولة فى غرب الباب الذى يقود إلى الكنيسة الصغرى رقم ٣ وترتدى السيدة رداء طويلاً ذهبى اللون مزخرفًا بشريط رأسى أحمر اللون وتلبس فوق هذا الرداء عباءة قرمزية ذات حافة حمراء قانية ، مزينة بجواهر بيضاء وحمراء وزرقاء وحبات من اللؤلؤ ، وكان شعرها أسود اللون تجمعه فى أعلاه على شكل كعكة ، وتحمل ترسًا على ذراعها الأيمن وتمسك رمحًا فى يدها اليمنى أما الخلفية فتمتلئ بالنباتات التى تحمل زهوراً حمراء .

ونجد أن الأبواب التى تقود إلى الكنيستين الصغيرتين رقم ٢ ، ٣ محاطة بأشكال زخرفية مكونة من خطوط كثيفة متشابكة ، اثنان منها باللون الأحمر واثنان آخران باللون الأزرق ، واثنان كذلك باللون الأحمر مع اثنين باللون الأصفر ، على أرضية سوداء ، وتمتلئ الفراغات بنقاط على شكل ورود صغيرة .

(جـ) الحائط الشرقى :

هناك صليب كبير داخل دائرة مزدوجة فى داخل حنية وكلها باللون الأحمر ، وقد رسم حرفا الألفا والأوميجا أى أول وآخر حرفين من اللغة اليونانية وهما يرمزان للبداية والنهاية ، على كلا جانبى الفرع العلوى للصليب.

الكنيسة الصغرى رقم ٣ (انظر : Clédat, Op.Cit., pp. 13-24 and Pls -4 & PlS (XII-XXIV) :

(أ) اكتشفت أجزاء من الزخرفة التى كانت على السقف الذى على شكل جمالون ، وتتكون من تشكيلات نباتية متصلة بسلسلة من أشكال المعين باللون الأبيض على أرضية سوداء مع بعض اللمسات باللون الأزرق ، وتتكون قاعدة الشكل من سلسلة من الخطوط المتوازية بألوان سوداء وزرقاء ، وحمراء تقطعها أعداد من أشكال متوازى الأضلاع .

(ب) الحائط الشمالى : توجد أجزاء من لوحة تمثل تسعة أشخاص فى القسم السفلى من الجمالون ، والشخص الذى فى الوسط يجلس على عرش والعرش موضوع فوق منصة ، ويقف ثلاثة من بقية الأشخاص على هذه المنصة ، والجميع يرتدون ثياباً بيضاء فضفاضة وينتعلون الصنادل ، ويقف اثنان آخران على يسار الشخص الجالس ويمسك كل منهما بمفتاح فى نهاية حبل . ويلبس أحدهما ثوباً فضفاضاً أصفر اللون مزيناً بشريط مزدوج من الأرجوان أما الثانى فيلبس ثوباً فضفاضاً أبيض اللون ، وكل منهما يرتدى عباءة خارجية أى فراجية فى حافتها شريط أحمر . وهناك شخص صغير الحجم فى أقصى اليسار نقش فوق رأسه اسم هو : مينا الصغير ، ويرتدى ثوباً ذا كمين كاملين وزينت أساور الكمين بشريط مزدوج أسود ، وزخرفت الركبتان والكتفان بشرائط سوداء كما أن غطاء الكتفين كان يهبط إلى الصدر وينتهى بدوائر على شكل أقراص . أما الجزء السفلى فينفصل عن العلوى بخطين

باللون الأحمر ، وكان هذا الجزء مكونًا أصلاً من اثنى عشر منظراً تمثل أحداثًا فى حياة داود النبى، ووجدت هذه المناظر على الحوائط الثلاثة الغربى والشمالى والشرقى ، ومن بينها ثلاثة محطمة على الحائط الشرقى .

(جـ) الطرف الجنوبى من الحائط الغربى :

من المحتمل أنه يعرض لنا اختيار داود بمعرفة صموئيل النبى (صموئيل الأول - الإصحاح ١٦ - ابتداء من الآية الخامسة) وهو يصور بناء على شكل جمالون به باب ليقوم بدور الخلفية التى يوجد أمامها أربعة أشخاص أحدهم ذو لحية بيضاء وهو صموئيل النبى بينما الثلاثة الآخرون هم إلياب وأبينا داب وشمة .

(د) وسط الحائط الغربى :

استمرار للمنظر السابق وهو يصور لنا مسح داود بالزيت المقدس ، ويظهر لنا المنظر داخل مبنى على شكل المعبد مدعم بأعمدة ذات تيجان كورنثية ، ثم شخص صموئيل النبى الذى تحيط برأسه هالة من النور وهو يتميز بشعره الأبيض ولحيته البيضاء وهو واقف أمام داود ، ويظهر صموئيل مرتدياً عباءة بيضاء ويحمل عكازاً طويلاً بيده اليمنى ، بينما يرتدى داود ثوبًا قصيراً فضفاضًا بدون أكمام ، وترى فى الركن الذى على اليمين عدداً من الوجوه ربما كانت هى وجوه الأشخاص الذين حضروا الموقف ولا تظهر قنينة الزيت المقدس وربما حل محلها هنا العكاز .

(هـ) وسط الحائط الغربى :

إحضار داود إلى صموئيل ، يظهر هنا أربعة أشخاص داخل حجرة أو شرفة علوية مستطيلة الشكل ويرتدى داود ثوبًا قصيراً مزخرفًا بخطين رأسيين باللون الأسود على كلا جانبى الصدر ، وهناك أربعة نقاط على الصدر والأجزاء العليا من الثوب وقد رتبت أوضاعها على شكل صليب ، ويوجد وشاح أحمر على الكتف الأيسر وحول الوسط ، ونرى داود فى المنظر المجاور حاضراً أمام شاول بمعرفة شخص ثالث كان يسمى كيديلوس . ويرتدى داود نفس الرداء الذى يرتديه فى المنظر السابق أما كيديلوس فهو يرتدى رداء طويلاً بخطين عند الركبتين وهامش عريض عند الطرف ،

ووضعت عباءة قصيرة فوق ردائه وهى مربوطة إلى كتفه الأيسر ويلبس فى قدميه حذاء أسود ذا رقبة طويلة تصل إلى الركبتين ، أما شاول فكان جالسًا على العرش ويرتدى رداء أبيض تحت العباءة ، ووقف أحد الخدم خلف العرش .

(و) الطرف الشمالى من الحائط الغربى :

يظهر داود وهو يلعب بالقيثارة أمام شاول ، بينما انحنى شاول جالسًا فوق العرش وأمسك بيده اليمنى رمحًا مشرعًا ، وكان شعره كستنائى اللون ومتهدلاً على كتفيه فى شكل خصلات وظهرت ذقنه القصيرة بنفس اللون الكستنائى ، ووقف داود أمامه ممسكًا بالقيثارة وينقر على أوتارها بأصابع يده اليمنى ، مرتديًا نفس الرداء الذى يرتديه فى المناظر الأخرى ، وتظهر واجهة القصر فى الخلفية ، أما المنظر الأمامى فيما بين صورتى الشخصين فتشغله تشكيلات نباتية خضراء .

(ز) الطرف الغربى من الحائط الشمالى :

يظهر داود وهو يستعد للقاء جوليات بينما يجلس شاول على عرشه الموضوع داخل إطار بيضاوى الشكل ويسمك عكازًا فى يده اليسرى ، وتظهر فى الجزء السفلى عباءة تحت قدميه وهو يرتدى رداء مزخرفًا بقرص أصفر على كتفه ، ولونت العباءة والصندل الذى فى قدميه بلون البنفسج ، وتوجد هالة نورانية حول رأس الملك كما رسم شعره وذقنه بنفس الأسلوب الذى اتبع فى (د) ويظهر رافعًا يده اليمنى فى اتجاه داود الذى وقف أمامه ، وهو يرتدى عدة الحرب الخاصة بالملك والتى تتكون من درع معدنى واحد للصدر ودرع آخر واحد للوسط ، وتحتهما رداء أحمر يصل إلى الركبتين ، وحذاء برقبة طويلة ، ويحمل ترسًا وسيفًا ، وامتلأت الفراغات التى على جانبى رجليه بتشكيلات نباتية خضراء اللون ، وحول رأسه هالة نورانية مثل شاول كما كان شعره الكستنائى اللون معقوصًا ووقف خلف عرش الملك شخصان آخران حول رأسهما هالتان من النور ، ويحمل أحدهما عكازًا فى يده اليمنى ، وكان شعر أحدهما معقوصًا بينما شعر الآخر متموج ، وتتكون الخلفية العلوية للصورة من سقف محمول على أعمدة .

(ط) الطرف الشرقى للحائط الشمالى :

سقوط جوليات : نرى جوليات راقداً على الأرض إلى اليمين رافعًا ذراعه اليمنى إلى أعلى ليحمى نفسه ، ووقف أمامه داود وهو يمسك بسيف جوليات بكلتا يديه ويرفعه فوق رأسه ، ويرتدى الشخصان نفس الملابس الموضحة فى المنظر السابق ونجد فى أعلى الصورة إلى اليسار والركن الأيمن منها أقساماً تتضمن عدداً من الوجوه التى تمثل الإسرائيليين إلى اليسار والفلسطينيين إلى اليمين وتعكس تعبيرات وجوه الفريقين انتظارهما لهذه اللحظة الحاسمة ، وتمتلئ الفراغات بتشكيلات نباتية .

(د) الطرف الشمالى للحائط الشرقى :

هذا المنظر مشوه ولذلك فإن تفسيره غير مؤكد ، هناك إلى اليسار شخص يقرع على باب مبنى يشبه المعبد ويقف داود إلى اليمين وهو يرتدى ثوباً فضفاضًا أبيض اللون ذا طرف قرمزى عريض ، وفى الوسط مبنى ضخم مستطيل الشكل وبه فتحة على جانبيها عمودان وقد وضعت فى الفتحة دائرة تحمل أشياء مستطيلة الشكل ربما كانت أرغفة من الخبز ، وربما كان هذا المنظر يمثل لقاء داود مع الكاهن أخيمالك (سفر صموئيل الأول – الإصحاح الحادى والعشرون) .

(ك) الطرف الجنوبى من الحائط الشرقى :

تصوير للحكاية التى وردت فى سفر صموئيل الأول (الإصحاح العشرين ابتداء من الآية العشرين) فنرى يوناثان واقفًا إلى اليمين وهو يلبس رداء فضافاضًا قصيراً أبيض اللون وطرفه قرمزى عريض ، ويتدلى من على كتفيه طرفا وشاح ينتهى كل منهما بأقراص معدنية تتدلى من الكتفين على الصدر ، ويمسك فى يده قوسًا وهو يستعد لإطلاق السهم ، ووقف داود إلى اليسار بينما يقف غلام بين الاثنين ، ويظهر كل من المنظرين داخل إطار مربع بينما شغلت الفراغات التى بين الإطارين بأشكال هندسية .

الركن الغربى للحائط الجنوبى :

رسم يمثل الأنبا إسحاق ويظهر فى شباك الفجوة التى فى شرق المدخل زهرية ضخمة لها مقبضان ومرسوم عليها أغصان حمراء تتدلى على كلا الجانبين ، والخلفية سوداء ومغطاة بنقاط خضراء، وتتكون قاعدة التشكيل من شريط عريض يشغله تصميم من أشغال الأرابيسك .

الحائط الشرقى :

الإطار المحيط بالوجه الخارجي للحنية مزخرف بسلسة من الصور النصفية الصغيرة المرسومة داخل ميداليات ، وجميعها متشابهة وكل شخصية ممثلة فيها تتميز بالشعر الأسود والملابس السوداء وتضع إكليلاً على رأسها ، والميداليات محدودة بمحيط أسود والأرضية الداخلية صفراء اللون وقد بقيت من الأسماء التى تصاحب الميداليات أسماء الفضائل الآتية : الإيمان والرجاء ، والاتضاع ، والعفة ، والصبر ، والشفقة ، والنعمة و (المرأة العرافة[1]) (ويتوقف النص عند هذا الحد) .

ويقدم سقف الحنية الذى يتخذ شكل الجمالون مثالاً على تكوين الصفين اللذين سبق تحليلهما (انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب) فنرى صورة السيد المسيح فى القسم الشمالى جالسًا على العرش فى داخل المركبة السماوية وهو بدون لحية وتحيط برأسه هالة نورانية ويحمل كتاباً فى يده اليسرى ، ويرتدى عباءة بيضاء طويلة تتدلى على قدميه العاريتين وتوجد فى الأركان الأربعة للمركبة ورؤوس الكائنات الأربعة غير المتجسدة التى ورد الحديث عنها فى سفر الرؤيا وهى النسر والعجل، والأسد والإنسان.

أما فى الصف السفلى فهناك صورة العذراء المتوجة على العرش وتحمل على ذراعيها الطفل يسوع وهى ترتدى رداء طويلاً بنى اللون يحيط أيضاً برأسها من أعلى، وتحيط هالة برأس الطفل يسوع وهو يرتدى ثوباً طويلاً أبيض اللون مع عباءة بيضاء وصندل فى قدميه ، ويوجد قديسون عديدون على اليمين واليسار ، وقد وقف شخصان إلى اليسار مباشرة بوجهين كاملين وقد أحاطت برأس كل منهما هالة نورانية ، كما كان كل منهما يحمل تاجاً فى اليد اليسرى وباليد اليمنى عكازاً فى قمته صليب ،

وينتهى أحد فرعى الصليب بقرص أحمر ، ويرتدى أحد هذين الشخصين رداء طويلاً أبيض اللون وحول كتفيه عباءة بينما يرتدى الآخر نفس الرداء الطويل الذى يصل إلى الكعبين وقد طرزت أشغال إبرة عند حافته ويحيط به حزام عند الوسط ، مع عباءة تنسدل على الظهر ، وشعر هذا الشخص أسود ينسدل عند الأذنين بينما يتميز الآخر بشعره القصير الأسود ولحيته السوداء المنسقة الأطراف ، وهذا الشخص الأخير هو الأنبا أبوللو ولكن الشخص الآخر مجهول وإلى يسار العذراء والطفل يسوع رئيس الملائكة جبرائيل والأنبا أرميا و " أخونا يوحنا " والأنبا ياروكلاس وقد ضاع اسم شخص آخر ، على يمين العذراء شخصان آخران هما رئيس الملائكة ميخائيل وشخص آخر تحطم إسمه تماماً وبالرغم من أنهما يظهران محطمين تماماً فى نسخة كليدات إلا أنهما يوصفان بأنهما يرتديان الملابس والمهمات التى يرتديها الأشخاص الذين على الجانب الآخر من العرش ، ويصحبها الأنبا أبوللو والأنبا اسطفانوس وثلاثة أشخاص آخرين مجهولين .

ويتكون الصف السفلى على الحوائط الأربعة من زخارف مكونة من سلسلة من الأقسام الكبيرة المربعة أو المستطيلة التى تشغلها أشكال المعين التى تتضمن تشكيلات نباتية .

الكنيسة الصغرى رقم ٦ (انظر Clédat, Op.Cit., pp. 31-3) :

(أ) رسم على الطرف الشمالى من الحائط الغربى زهرة حمراء كبيرة تبرز من زهرية ، وهنا آثار لشخص واقف بجوار الزهرية وتبين بقايا أحد النقوش أن هذا الشخص ملك .

(ب) كان هناك على الحائط الشمالى رسم كروكى لإبراهيم بذقنه البيضاء وشعره الأبيض وهو يحمل ولداً على منكبيه .

الكنيسة الصغرى رقم ٧ (انظر: Ciédat, Op. Cit., pp.31-41 & pls. XXV-XXIX):

(أ) الحائط الجنوبى :

نموذج هندسى يتضمن مربعات وأشكال معين على جانبى حنية صغيرة ، وقد رسمت داخل أشكال المعين أزهار صغيرة ذات ثمانية أطراف ملونة باللونين الأحمر والأخضر بالتبادل على أرضية بيضاء ، وقد أزيلت كافة الزخارف التى كانت بداخل الحنية .

(ب) الحائط الشرقى :

هنا حنية صغيرة أخرى تحمل رسماً لشخصين ، أحدهما هو الأنبا كيروس يحمل كتاباً فى يده اليسرى ، وهناك زوج من الحمام أواليمام فوق الحنية ، وإلى اليسار تصميم زخرفى بألوان الأصفر ، والأحمر ، والأخضر ، والأسود وهو يحيط بمربعين كبيرين ، وفى داخل هذين المربعين دوائر تتضمن غزالتين ، إحداهما باللون الأصفر والأخرى باللون الأبيض ، ويتجهان إلى اتجاهين متعاكسين ، وقد وقفت كل منهما على قائمتيها الخلفيتين ، أما الدوائر نفسها فهى محددة باللون الأصفر مع أرضية داخلية حمراء ووردية ومرصعة بنقاط حمراء ، وقد لونت الفراغات التى بين الدائرة والمربع الخارجى باللون الأخضر مع نقاط سوداء وهناك منظر فى أقصى الشمال على نفس الحائط يمثل ستة أشخاص ، ثلاثة منهم فى وضع الوقوف والثلاثة الآخرون جالسون على كنبة أو عرش كبير ، والأشخاص الثلاثة الواقفون كانت وجوههم تتجه إلى الأمام وحول رؤوسهم هالات نورانية ، وقد حمل أحدهم كتاباً فى ثنية الكوع بذراعه الأيسر ومفتاحاً فى طرف حبل فى يده اليسرى أما الشخص الذى فى الوسط فقد أمسك مفتاحاً فقط بينما كان الثالث يحمل كتاباً وقد رفعوا جميعاً أيديهم اليمنى على هيئة منح البركة ، وقد ارتدوا ثياباً يصل طولها حتى الكعبين وعباءات وصنادل مربوطة بسيور وعندما لونت الأردية الداخلية باللون الأصفر فإن العباءات كانت ملونة بالأخضر والعكس صحيح ، وكانت الأردية الداخلية مزخرفة بشرائط مزدوجة من الأرجوان تنزل إلى الصدر على كلا الجنبين ، وأما الأشخاص الثلاثة الجالسون فقد كانت هناك هالات نورانية تحيط برؤوسهم وهم يرفعون أيديهم اليمنى على هيئة منح البركة ويحمل اثنان منهم كتاباً كبيراً ومن المحتمل أن تكون صورة الشخص الثالث أيضاً أصلية ، وكانت ملابسهم تماثل ملابس الأشخاص الثلاثة الواقفين فيما عدا أنهم كانوا يلبسون أخفافاً فى أقدامهم ، ويفصل بين مجموعتى الأشخاص ساق أحد النباتات ويوجد على نفس الحائط تشكيل آخر يمثل عدداً من الأشخاص على جانبى العذراء الملكة الجالسة على العرش وتمسك بالطفل يسوع ، وكان حجم الأشخاص يتضاءل كلما تباعدوا عن العذراء ، أما العذراء فكانت ترتدى عباءة بنية اللون تغطى أيضاً الرأس ورسم على يمينها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الشمامسة اسطفانوس ، أما على اليمين فكان هنا رئيس الملائكة ميخائيل والأنبا قرياقص والقديس جرجس وصورة شخص آخر محطمة تماماً .

أما فى الركن الشمالى الشرقى من الحجرة فهناك رسم صغير للأنبا إرميا .

(جـ) الحائط الغربى :

توجد حنية داخل عمود يستخدم ركيزة للحائط فى القسم الجنوبى منه ، وفوق الحنية رسم لشخصين واقفين يرتدى كل منهما رداءً طويلاً أبيض اللون ، ويحمل الشخص الذى على اليمين مفتاحاً ورداؤه مزخرف بشريطين طويلين باللون الأبيض على الصدر، أما الشخص الآخر فيمسك كتاباً فى يده اليسرى ويرفع اليمنى على هيئة منح البركة .

وهناك فى الشمال الأقصى من نفس الحائط رسم لرئيس الملائكة روفائيل بجناحيه وهالة حول رأسه وهو يحمل قرصاً أو الكرة الأرضية محاطة بصليب .

ورسمت صور أربعة أشخاص آخرين على ركيزة أخرى استطعنا تمييز اثنين منهما ، هما الأنبا بطرس والأنبا بقطر أما الشخصان الآخران المجهولان فيحمل كل منهما كتاباً .

وقد رسمت صورتان للأنبا سماريتس والأنبا بولا بين العمود وبقايا سلم مدرج ، وقد وقفا كلاهما فى مواجهة الناظر إلى الصورة وهو يمسك بكتاب فى يده اليسرى ويسنده بيده اليمنى ، وتحيط هالة نورانية برأس كل منهما ، ولكن بينما كان سماريتس ملتحياً كان الأنبا بولا حليق الذقن ، وشعره كثيف وبنى اللون ويلبس ثوباً فضفاضاً أبيض اللون مع حافة لونها غامق ، وشريطين يصلان إلى الركبتين وكان الثوب الفضفاض مربوطاً بمنطقة عند الوسط وربطت عند كتفيه الأيمن عباءة زرقاء ملفوفة حول كتفه الأيسر ومتدلية خلف ظهره وقد تجمعت أطرافها على ذراعه الأيسر ، والعباءة مزخرفة بسلسلة من النقاط السوداء ويلبس حذاء أسود برقبة طويلة ، أما سماريتس فهو يرتدى رداء أبيض غير مزخرف يصل إلى الكعبين ، وعباءة بيضاء وصندلاً مربوطاً بسيور .

الكنيسة الصغرى رقم ٨ (انظر : Clédat, Op.Cit., pp. 49-52 anol pl. XXX) :

(أ) الحائط الغربى :

يوجد هنا رسم محطم يمثل ستة أشخاص جالسين على العروش ، ويحمل أربعة منهم كتبًا فى أيديهم ويرتدون أردية بيضاء طويلة ذات أكمام ، ومزخرفة بصلبان

حمراء ويرتدى كل منهم عباءة فوق هذه الأردية ومنها عباءتان باللون الأصفر وعباءتان باللون الأحمر وقد رفع الشخص الذى فى أقصى اليمين يده على هيئة منح البركة ، أما الشخص الخامس فهو أسود الشعر واللحية ، بينما يتميز الشخص السادس بلحية بنية اللون .

(ب) الحائط الشرقى :

أزيل الرسم الذى فى الحنية فيما عدا رأس رئيس الملائكة ميخائيل ورأس آخر إلى اليمين ربما كان رأس رئيس الملائكة جبرائيل .

الكنيسة الصغرى رقم ١٢ (انظر : Clédat, Op.Cit., pp. 53-66 and pls. XXXI-XXXVIII) :

رتبت زخارف هذه الكنيسة فى ثلاثة صفوف فوق بعضها البعض :

(أ) الصف العلوى :

هناك ثلاثة أشخاص مرسومون على يمين الباب فى الحائط الشرقى ولكن الأجزاء العليا من الصورة ضائعة ، ويقف السيد المسيح فى وسط الصورة لابساً رداء أحمر اللون ومزخرف بشريط مزدوج أصفر اللون ويرتدى عباءة خارجية حمراء أيضاً ، ويقف على كلٍ من الجانبين شخص آخر ، والشخصان ينحنى كل منهما قليلاً إلى الأمام ويداه منبسطتان فى موقف الابتهال أو التضرع ويبدو أنهما يلبسان أردية طويلة تصل إلى الكعبين وعباءتين ويرتدى الأشخاص الثلاثة صنادل فى أقدامهم ويمتد حول الحوائط خلف هؤلاء الثلاثة سلسلة من الصور تمثل الأنبياء الستة عشر وهم يقفون مواجهين للمشاهد وفى أيديهم اليسرى لفائف مفتوحة ، وقد كتبت على اللفائف قطع من كتاباتهم ، وقد رفعت أيديهم اليمنى فى هيئة التنبؤ بالنبوات ، وملابسهم متطابقة فيما عدا استثناءان ، وهم يرتدون أردية ذات أكمام طويلة ويصل طول هذه الأردية إلى الكعبين ولونها أبيض مع شريطين باللون الأسود ينحدران على كل كتف ، وهناك عباءة بيضاء مطروحة على الكتفين وملفوفة حول الوسط ، ويرتدون أخفافاً فى أقدامهم أما الاستثناءان فهما دانيال وحزقيال وهما يرتديان ملابس ملتصقة بالجسم يصل طولها إلى القدمين مع عباءة مربوطة عند الصدر وقبعات حمراء محددة الأبعاد باللون الأسود

ومزخرفة بنقاط صفراء ، ولونت الخلفية أيضًا باللون الأصفر أما المقدمة التي تحت أقدامهم فهي ملونة باللون البني ، وقد شغلت الفراغات التي بين صور الأنبياء بتشكيلات نباتية تحمل أوراقاً خضراء وأزهاراً حمراء .



لوحة رقم (٣١) باويط : لوحة الأنبياء

أما على الحائط الغربي في نفس الصف فنجد رسمًا يصور القديس يوحنا وهو يلبس زي الأنبياء مع أشخاص آخرين يقفون بجواره ولكن صورهم محطمة .

وتوجد صور ثلاثة رهبان على الحائط الجنوبي لم تبق منها سوى بعض آثار واحد منهم وقد تحطمت رؤوس ثلاثتهم جزئياً ، وهم يلبسون أردية ألوانها صفراء وبنية وذات أكمام قصيرة بينما يصل طول الأثواب إلى الكعبين مع عباءات بيضاء تغطي الكتفين والصدر وصنادل مربوطة بسيور ، ويمسكون بمفاتيح في نهاية حبال بأيديهم اليسرى ، بينما ترتفع أيديهم اليمنى في هيئة منح البركة، وهناك خمسة صلبان صغيرة على العباءات تشكل صليبًا واحدًا كبيراً .

وكان بين صورتي النبي حجي والنبي زكريا على الحائط الشمالي منظراً يمثل صيد أحد الأسود ، وعلى اليسار صورة محطمة لأحد الأشخاص وهو قواس يصوب سهمًا مشدوداً في القوس وعلى اليمين أسد يتجه برأسه إلى الخلف نحو الصياد ،

وفم الأسد مفتوح ولسانه بارز إلى الخارج ، بينما اخترق أحد السهام رأسه ، وتظهر لبدة الأسد مجعدة ، وقد لونت الصحراء المليئة بالوديان التى تجرى فيها عملية الصيد بلون أصفر فاقع ، ومقدمة الصورة ملونة باللون البنى وقد شغلت الفراغات التى بين صور الأشخاص بنباتات وأشجار مزهرة ، وقد لونت أوراق الشجر باللون الأخضر بينما لونت الزهور والفواكه باللون الأحمر .

وهناك أعلى هذا المنظر وفيما بين شباكين صورة قديسة حول رأسها هالة من النور وهى ترتدى رداء طويلاً أبيض اللون وتقف فى مواجهة المشاهد ويداها مرفوعتان .

وتنقطع سلسلة الأنبياء فى أحد المواقع بمجموعة صور نصفية لبعض القديسين داخل ميداليات ويمكن تمييز اثنين من بينهم ، وهما فويبامون وفيلوثاؤس ولكن اسم القديس الثالث ضائع ويفصل بين الصور النصفية ثمانية حليات على شكل ورود لكل وردة منها ثمانية أطراف .

(ب) الصف الأوسط :

يتكون من شريط ضيق من تشكيلات نباتية متموجة ومتشابكة ، تتضمن صوراً نصفية لتمثيل الفضائل والقديسين وكذلك أيضاً الحيوانات والطيور وأشخاص صغار الحجم ، استطعنا أن نميز من بينها صوراً نصفية تمثل الإيمان ، والرجاء ، والصبر ، والعذرية ، والقديس بولس والقديس فيلبس وكان يصحب أحد الأشخاص نقش يقول : «جرجس الـ ...» ولكن الواضح أن هذا التعليق قد أضيف فيما بعد ، وهناك شخص آخر له جناحان ويحمل اسم «ملاك المأوى» .

(جـ) الصف السفلى :

يوجد إطار خشبى فوق حنية صغيرة فى الحائط الشرقى مزخرف برسم يمثل زهرية يخرج من فوهتها أوراق الشجر وهو يشكل جزءاً من إفريز متصل فوق الصف السفلى ، والأقسام الرأسية من واجهة الحنية مغطاة بصور نصفية تفصل بينها تشكيلات زخرفية على شكل حرف "U" وهناك إلى يسار الحنية حيوان ربما كان يمثل غزالة مرسومة فى داخل دائرة وإلى اليمين شكل المعين داخل مستطيل مملوء بنماذج من أوراق الشجر، وخلف ذلك توجد غزالتان على جانبى زهرية تشرب منها إحدى الغزالتين ،

وهناك جرس معلق فى رقبة الغزالة اليمنى كما توجد ورود صغيرة ذات ثمانية أطراف مرسومة فوق الزهرية .

وتوجد غزالتان أخريان على الحائط الجنوبى مرسومتان فى شكل سرب وقد اتجهت رأساهما إلى الخلف منهما .

الكنيسة الصغرى رقم ١٦ (انظر : Clédat, op. cit., pp.69-70) :

توجد بقايا صورة شخصين واقفين وذلك على الحائط الجنوبى وقد أزيلت رأس أحدهما ، وهما يرتديان أردية طويلة بيضاء اللون ذات ثلاثة أشرطة عند الطرف وفى داخل كل شريط شكل المعين الذى تشغله دائرة تحتوى على صليب .

ومن السهل تتبع آثار شخص يقف فى مواجهة المشاهد للصورة وهذه الآثار موجودة فوق نوافذ الحائط الجنوبى تحمل اسم " فويبامون " .

الكنيسة الصغرى رقم ١٧ (انظر : Clédat, op.cit., pp. 73-83 & pls. XXXIX - LVII) :

(أ) وجدت آثار برنامج قديم للزخرفة وهو يتكون أساسًا من أشكال زخرفية وهندسية ويتضمن أيضاً رأس حيوان (ربما يمثل غزالة) وشخص واقف بمفرده يحمل كتاباً ويلبس رداء فضفاضاً وعباءة وهناك تطريز على شكل صليب فوق صدر الرداء .

(ب) فى التصميم الزخرفى الأخير نجد أن كل دلاية قد شغلت بصورة أحد القديسين المحاربين ومن بينها صورتان سالمتان بالرغم من أن اسم واحد فقط هو الذى ظل سالماً وهو اسم " بقطر " .

أما خيول هؤلاء المحاربين فهى بيضاء أو بنية اللون ، وقد ارتدى كل قديس ثوباً يصل طوله إلى الركبتين وله كمان طويلان ، مع عباءة انسيابية مربوطة حول الكتفين ويحمل كل منهم رمحًا فى إحدى يديه وقد حمل أحدهم شيئًا مستديراً فى يده اليمنى وفى أحد المناظر نجد بصحبة القديس ملاكين يحملان إكليلين بينما يصحب القديس الآخر ملاك مرافق ، وقد امتلأت الفراغات التى بين أرجل الخيول بسيقان نباتية (انظر اللوحة رقم ٣٢) .

(جـ) الحائط الشرقى :

تتضمن الحنية التى فى هذا الحائط صفين آخرين من اللوحات ، ونجد فى الصف العلوى صورة السيد المسيح حليق الذقن وجالسًا على عرش مرصع بالجواهر ومزود بحشية وموطىء للقدمين وتحيط برأسه هالة نورانيـة ويرتدى رداء طويلاً بنى اللون ويظهر منه عند الصدر رداء داخلى أصفر اللون ، ويرتدى فى قدميه صندلاً مربوطاً بسيور جلدية ويمسك فى يده اليسرى كتاباً مفتوحاً منقوشاً عليه بالقبطية «قدوس ، قدوس ، قدوس» .

ويرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ويجلس السيد المسيح هنا داخل مركبة ذات أربع عجلات وتبرز منها أربعة أجنحة فى أعلاها وجناحان فى أسفلها وكل جناح يمثل ملاكاً ممتلئاً بالأعين وله أحد رؤوس الأربعة مخلوقات غير المتجسدة المذكورة فى سفر الرؤيا وتشتعل النيران عند قاعدة المركبة(*) ويقف على كلا الجانبين ملاك يحمل وعاء صغيراً فوق لفافة وقد رسم بين كل ملاك وبين المركبة صورة نصفية وإحدى الصورتين تمثل الشمس والأخرى تمثل القمر وكل منهما موضوعة داخل ميدالية أما الفراغات التى فى داخل وفى خارج المركبة فقد امتلأت بنجوم على شكل الورود .

وهناك خط أسود يفصل بين هذه اللوحة واللوحة التى تحتها وتمثل العذراء ويقف على جانبيها الرسل وشخص آخر مجهول ، وهى تواجه المشاهد وتلبس رداء طويلاً باللون البنى الغامق وتضع عباءة حول الكتفين وفوق الرأس وهناك هالات نورانية تحيط برأسها وأيضًا رؤوس الرسل الذين يظهرون جميعًا ملتحين ويحمل كل منهم كتابًا فوق ذراعه ويسند الكتاب بيده اليمنى أما الشخص الذى على يمين العذراء مباشرة فهو القديس

(*) تشير هذه اللوحة إلى مركبة الشاروبيم التى فوقها العرش الإلهى ويحملها كما يحيط بها أيضًا ملائكة السرافيم الممتلئون أعينًا ، والشاروبيم ذوو الستة أجنحة وهم يصرخون قائلين : «قدوس ، قدوس ، قدوس ، رب الجنود ، مجده ملء كل الأرض (إشعياء ٦ : ١-٤) وكذلك فإن الأربعة حيوانات غير المتجسدة تقف على جانبى العرش والحيوان الأول شبه أسد والحيوان الثانى شبه عجل ، والحيوان الثالث له وجه مثل وجه إنسان ، والحيوان الرابع شبه نسر طائر . وهذه الحيوانات الأربعة التى حول العرش كائنات روحية تشفع فى الخليقة كلها فالأول منها يشفع فى الوحوش ، والثانى يشفع فى الحيوانات الأليفة ، والثالث فى البشر ، والرابع فى الطيور . وهذه الحيوانات الأربعة مثل ملائكة السرافيم والشاروبيم لكل واحد منها ستة أجنحة بجناحين يغطون وجوههم وبجناحين يغطون أرجلهم وبجناحين يطيرون ومن داخل مملوءة عيونًا ، ولا تزال نهارًا وليلاً تسبح قائلة : «قدوس ، قدوس ، قدوس ، الرب الإله القادر على كل شئ (سفر الرؤيا الإصحاح الرابع الآيات من رقم ٦ حتى آخر الاصحاح) - (المترجم) .



لوحة رقم (٣٢) باويط - قديس محارب



لوحة رقم (٣٣) باويط - صورة للسيد المسيح

بطرس ويحمل مفتاحًا فى يده اليسرى[٢] ويلبس الجميع أردية طويلة بيضاء اللون ومعها عباءات تغطى الكتفين وتلف حول الوسط وألوان هذه العباءات هى الأبيض والأصفر أو الوردى أو البنى ، أما الأردية التى تحتها فقد زينت بأطراف أرجوانية ورسمت على الياقات شرائط مزدوجة وهم جميعًا يرتدون فى أقدامهم أخفافاً وقد لونت الخلفية باللون الأخضر .



لوحة رقم (٣٤) : باويط العذراء مريم والتلاميذ

وهناك لوحة فوق الحنية تمثل أربعة أشخاص :

(I) صورة نصفية لسيدة تمثل «الكنيسة المقدسة» تحيط برأسها هالة نورانية وتلبس تاجًا مرصعًا بالجواهر وشعرها مزين بالأحجار الكريمة كما أنها تلبس أيضاً قرطًا فى أذنيها وعقداً على صدرها وترتدى ثوباً أحمر تحت عباءة بيضاء وقد حملت زهرية بين يديها .

(II) صورة للقديس مرقس الإنجيلى وقد أزيلت الرأس ويقف فى مواجهة المشاهد ممسكاً بكتاب فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، ويسنده بيده اليمنى وهو يرتدى ثوبًا أصفر اللون يصل إلى القدمين وفوقه عباءة باللون الصفر الداكن ، وهذه العباءة أطول فى الخلف عن الأمام حيث تصل هنا إلى الركبتين وهناك شريط من قماش أبيض يحيط بالعنق ويهبط فى شكل شريطين حتى الوسط وهو مزين بصلبان صغيرة .

(III) شخص مجهول يقف فى مواجهة المشاهد ويحمل كتاباً بنفس طريقة القديس مرقس ويرتدى رداء أبيض اللون يتميز بحافة عريضة صفراء اللون وشريطين عند الركبتين ، وفوق الرداء عباءة أرجوانية يرتديها بنفس طريقة ارتداء عباءة القديس مرقس وهى مزينة بورود صغيرة كما أنها مزخرفة أيضًا بثلاثة صفوف من اللآلىء حول الحافة .

(IV) شخص آخر مجهول يرتدى نفس الملابس مثل رقم ٣ ولكن العباءة ذا ت لون أحمر ويوجد فى أقصى اليسار بعد الصورة النصفية التى تمثل الكنيسة المقدسة صورة غزالة كما أن هناك سلسلة من سيقان النباتات بين الشخصين الواقفين .

ونجد بعد هؤلاء الأشخاص الأربعة رسمًا مهشمًا يصور السيد المسيح ونرى فيه السيد المسيح ملتحياً ويقف عرياناً بجوار نهر الأردن الذى جرى تشخيصه رمزياً فى شكل سيدة تظهر من الماء عند قدمى ا لسيد المسيح بحجم صغير بينما يقف يوحنا المعمدان إلى يسار السيد المسيح وهو عارى القدمين ويلبس رداء طويلاً غير مشدود ويضع يده اليمنى على رأس السيد المسيح ، وهناك شخص آخر إلى يمين السيد المسيح يمسك بقماش لتجفيفه من الماء ويرتدى صندلاً مع نفس الرداء الطويل غير المشدود مثل الشخص الآخر وقد أتلفت رأس كل من هذين الشخصين وهناك عند قد م السيد المسيح اليسرى شخص صغير الحجم راكعاً وهو يلبس إزاراً مشدوداً على الخصر ويمسك فى يده اليسرى شيئاً يشبه القرص ويمد يده اليمنى نحو السيد المسيح ، وتوجد بطة فى الجانب الذى يقع على يمين المشاهد .

(د) الحائط الجنوبى :

منظر الخطاة فى جهنم ونرى الملاك القائم بالتعذيب إلى اليسار بجناحيه والهالة النورانية فوق رأسه ويمسك رمحًا طويلاً فى يديه ويتطلع نحو قدمه اليسرى وهو يرتدى رداء غير مشدود يصل طوله إلى القدمين ، مع عباءة فضفاضة وصندلاً فى قدميه ، وقد أتلف القسم الأوسط من هذا التكوين وهناك شخص صغير الحجم راكعًا إلى اليمين وله جناحان ويلبس إزاراً مشدوداً على الخصر وهناك أيضًا ثلاثة أشخاص آخرين عل جانبى المنظر ، أحدهما إلى اليساروالآخران إلى اليمين وليست لهم أية صلة

مع الفكرة التى فى وسط المنظر ونجد أن الشخص الذى على اليسار ملتحيًا وحول رأسه هالة نورانية ويلبس رداء طويلاً أبيض اللون ، وعباءة صفراء تغطى الكتفين والذراعين والصدر والصندل ، وهناك نقش مدون مصاحب له يدعوه باسم «فيلوثاؤس النقاش» أما بالنسبة للشخصين اللذين على اليمين فإن الأطول منهما يضع كتاباً فى ثنية كوع ذراعه الأيسر ويسنده بيده اليمنى ويرتدى رداء أبيض يصل طوله إلى الكعبين تحت رداء خارجى أصفر اللون يتساوى معه فى الطول وهناك صليب صغير على حافة الرداء السفلى ويلبس صندلاً فى قدميه ، أما الشخص الذى على اليمين والذى كتب اسمه وهو الأنبا جرجس فقد كان هو الآخر ملتحيًا وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى رداء سفلياً طويلاً مع عباءة بيضاء تغطى الكتفين والذراعين والصدر ويده اليمنى مرفوعة فى هيئة منح البركة ، هناك شريطان كبيران يزينان الرداء السفلى مع شريطين فى نهاية كل منهما قرص ينزلان إلى نقطة تحت الوسط على كلا جانبى الصدر ، أما بالنسبة للعباءة فإن الكمين يتميزان بشرائط حمراء عريضة عند الإسورتين ويرتدى أيضاً صندلاً فى قدميه ويوجد عند أقصى يسار المنظر ظبى التفت حول جسمه حية ، كما نجد أيضاً دباً فى أقصى اليمين وقد رسم نبات مزهر خلف الحيوانين كما نرى أيضاً طائراً عند قدمى الملاك القائم بالتعذيب .

(هـ) الحائط الغربى :

رسمت فى الزخرفة التى فوق عقد الحنية تسعة أشخاص ، بقيت أسماء خمسة منهم وهم :

(I) الأنبا تيموثاوس ، والملك داود ، والقديس فليوثاؤس ، والأخ باثول ، والأخ بقطر .

يبدو الأنبا تيموثاوس ملتحياً وحول رأسه هالة نورانية ، ويحمل كتاباً فى يده اليسرى ويسنده بيده اليمنى ، ويرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين ، وعباءة تغطى الكتفين والذراعين والصدر ، ويلبس صندلاً فى قدميه.

(II) وكان الملك داود أيضًا ملتحياً وحول رأسه هالة ويمسك بيده اليسرى درجاً مفتوحًا ، ومن الصعب تحديد ملابسه ولكن يبدو أنها مكونة من رداء طويل مع عباءة حول كتفيه .



لوحة رقم (٣٥) عماد السيد المسيح

(III) كان فيلوثاؤس محاطًا بهالة حول رأسه ويحمل في يده اليسرى درجًا مطويًا وجرابًا أو حقيبة في نهايتها حبل ، يده اليمني مرفوعة ، ويرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين وعباءة بيضاء حول كتفيه وتغطى أيضًا الساق اليمنى والظهر ، وهناك صليب صغير يزين وسط الرداء الداخلي ، ويلبس صندلاً في قدميه .

(IV) شخص مجهول أتلفت رأسه وقد أمسك كتاباً بالطريقة المعتادة كما أن ملبسه هو نفس الملبس المذكور في رقم ٣ بكل تفاصيله ولكن الصليب كان على العباءة وليس على الرداء الداخلي .

(V) شخص آخر مجهول وأتلفت رأسه أيضًا وهو مثل الشخص الذى فى رقم ٤ بكل تفاصيله ولكنه يحمل أيضًا ثلاثة مفاتيح فى يده اليسرى فى نهاية حبل .

(VI) وشخص آخر مجهول أتلفت رأسه أيضاً ويحمل سعف الشهداء في اليد اليسرى ويرفع اليد اليمنى ويرتدى رداء طويلاً تحت عباءة تغطى الكتفين والذراعين والصدر .

(VII) هذا الشخص المجهول ملتحٍ وحول رأسه هالة نورانية وبقية التفاصيل مثل رقم ٦ .

(VIII) أما باثول فهو أيضاً ملتحٍ وحول رأسه هالة نورانية ولكن بقية التفاصيل مثل رقم ٦ ، بالرغم من وجود صليب فى وسط ثوبه الفضفاض .

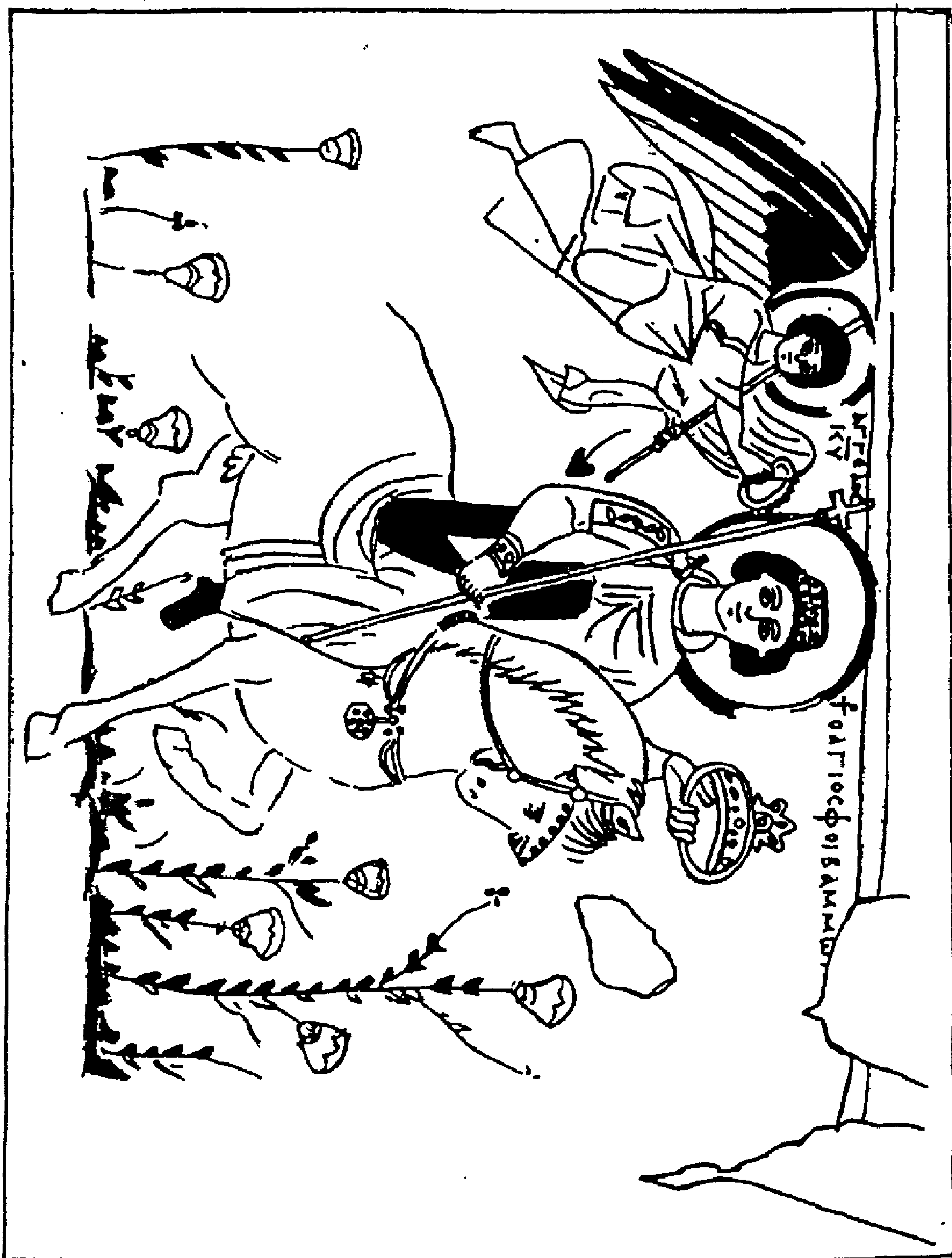
(IX) صورة بقطر تشبه رقم ٨ .

وتوجد فى الركن الذى فى يسار الناظر إلى هذا التكوين وعند قاعدة الزخرفة التى فوق عقد الحنية غزالة تحمل جرسًا خلف رقبتها بينما رُسم حيوان آخر فى أقصى اليمين يشبه وحيد القرن فى مظهره وقد ربطت قائمتاه الأماميتان معاً ، وخلف الحيوانين تشكيل نباتى مثل المنظر السابق وسيقان النباتات تملأ الفراغات التى بين الأشكال المرسومة .

أما الحنية ذاتها فإنها تشمل خمسة أشخاص واقفين (يظهر فى لوحة كليدات رقم ٥١ الجزء العلوى من هذا الرسم سليمًا) أما اللوحة رقم ٥٠ التى رسمت عندما أظهرت الحنية فإنها تبين أنه أثناء عملية الإظهار هذه أتلف القسم الأعلى ، أما الأشخاص الخمسة فهم جميعاً ملتحون ، ويمسك اثنان منهم كتباً بالطريقة المعهودة

بينما يمسك اثنان آخران بزوج من المفاتيح باليد اليسرى ويرسمان علامة البركة باليد اليمنى ، وربما كان الشخص الخامس يحمل سعف الشهداء ويرفع يده الأخرى بنفس إيماءة البركة وهم يرتدون جميعًا ثيابًا تصل إلى الكعبين مع عباءات تغطى الكتفين والذراعين والصدر ويرتدون صنادل فى أقدامهم .

وهناك رسم على الجانب الأيسر من الوجه الخارجى للحنية للقديس فويبامون وهو يركب حصاناً أبيض ويتميز القديس بشعر أسود كثيف مع رباط مرصع بالمجوهرات ويظهر فى الصورة رداء ملتصق بالجسم فى أحد جانبيه أما بقية الجسم فتغطيه عباءة حمراء طويلة مربوطة حول العنق ومنحدرة إلى القدمين وتحمل يده اليمنى عكازاً طويلاً فى نهايته العليا صليب بينما يحمل إكليلاً فى يده اليسرى ، ويقف خلف القديس ملاك ذو جناحين فى وضع الطيران ، ويمسك عكازاً فى إحدى يديه ويمد بيده الأخرى إكليلاً نحو القديس فويبامون ، أما الفراغات التى أمام وخلف وبين أرجل الحصان فتمتلئ بنباتات اللوتس الملونة بألوان حمراء وخضراء وصفراء (انظر الرسم التخطيطى فى اللوحة رقم ٣٦) وتوجد صورة قديس محارب آخر على الجانب العكسى من واجهة الحنية وهو فى هذه المرة القديس سوسينيوس(٣) ونرى هنا أن رأس القديس قد أتلفت تماماً بالرغم من أن الهالة ظلت باقية ، و هو يرتدى رداء داخليًا أبيض اللون ملتصقاً بالجسم به كمان طويلان ويصل إلى الكعبين ، وقد لون الجزء الخاص بالكعبين بشريط أحمر عريض وتغطى جسمه عباءة يصل طولها إلى الركبتين ومربوطة عند الوسط بحزام وهناك دائرة تزين الفخذين وتغطى كتفيه والجزء الأوسط من صدره ثلاثة صفوف من الزخرفة على شكل حرف «T» وقد لونت كافة هذه الزخارف باللون الأحمر داخل حدود خضراء وأخيراً فإن هناك رداء خارجى فضفاض مربوط حول العنق ، أما القدمين فلم نتبين ما يلبسه فيهما وإن كان أسود اللون ويمسك القديس ترسًا فى يده اليسرى ورمحاً باليد اليمنى وهو يطعن بالرمح قلب الساحرة الشريرة ألاباسدريا التى رسمت بشعر أسود طويل ويغطى الجزء السفلى من جسمها رداء أحمر واسع ، أما يداها فإنهما تمتدان نحو سوسينيوس فى ضراعة ونجد فى الركن الذى على يمين المشاهد فى أعلى الصورة شخصين هما ابنة ألاباسدريا فى جسم ورأس امرأة لها جناحان وذيل حورية ومعها قنطور يحمل رمحًا ، وقد امتلأ الجزء الذى على يسار المشاهد أمام الحصان بتشكيلة من الأشكال والأشياء الرمزية ، أما الجزء الأعلى الذى أتلف جزئياً فكان يتضمن صورة شاب عارى الجسم فى وضع الجلوس وكان فى الأسفل تمساح ومخلوق على شكل بومة ومجموعة من الأشكال تشمل اثنين من



لوحة رقم (٣٦) القديس فويبامون

الثعابين وعقرباً وطائر أبى منجل وخنجراً وفأسين وهذه الأشكال كلهـا تنفذ فى داخل العين الشريرة ، أما مقدمة اللوحة وكافة الفراغات فتشغلها نباتات مزهرة(*) .



لوحة رقم (٣٧) باويط : القديس سوسينيوس

(ب) الحائط الشمالى :

الإطار الخشبى فوق الحنية مغطى بسلسلة من الأشخاص الواقفين ، ولكن أُتلفت مناظر الذين فى الوسط ، ومـازال باقـياً اثنان من صـور هؤلاء الأشـخـاص الذين لا يحملون مفاتيح باليد اليسرى وثلاثة يحملون كتباً واثنان لا يحملان شيئاً وهؤلاء الذين لا يحملون كتباً ، يرفعون أيديهم اليمنى والجميع يرتدون نفس الملابس أى رداء يصل إلى الكعبين وعباءة طويلة وصندل أما الاختلاف الوحيد فهو فى الطريقة التى جرى بها

(*) انشغلت كثيراً بالتفكير فى ألابسدريا التى أطلقت أنا عليها لقب الساحرة بدلاً من لقب الجنية الذى أطلقه عليها المؤلف عند حديثه عن القديس سوسينيوس مرة فى الفصل الرابع ومرة أخرى فى هذا الملحق رقم (ب) وعـدت إلى سنكسار شـهر برمودة الذى ورد فـيه ذكر القديس سـوسـينيوس مرتين الأولى يوم ١٨ وهو ذكرى استشـهاد القديس أوسانيوس مملوك سوسينيوس ، والثـانى يوم ٢٦ وهو ذكرى استشـهـاد القديس سوسينيوس ذاته ، ولم أجد أية إشارات إلى هذه الجنية أوقصتها أو الأشكال الغريبة المرسومة فى هذه اللوحة – لذا لزم التنويه – (المترجم) .

ارتداء العباءة فهي بالنسبة لأربعة من هؤلاء الأشخاص تغطى الظهر والكتفين والذراعين والصدر بينما هي ملفوفة حول كتفي ثلاثة آخرين مع النصف السفلي من أجسامهم وهناك صليب صغير مطرز بأشغال الأبرة على كل عباءة وعلى كلا جانبى هذا التشكيل طائر خلفه نبات مزهر وهناك سيقان نباتات تفصل الأشخاص بعضهم عن البعض الآخر أما على يسار واجهة الحنية فهناك رسم محطم يمثل شخصاً جالساً أمام قارورة ذات عنق طويل ومقبض ويوجد إكليل من الزهور يمر بين المقبضين وسيقان نباتية مزهرة تشكل إطاراً على شكل حرف «U» حول القارورة ويرتدى الشخص المرافق لهذا المنظر والذى فقدت رأسه ، رداء أبيض اللون يصل طوله إلى الركبتين ومزخرف بالصلبان ويمسك هذا الشخص فى يده اليسرى إناء أبيض اللون يحتوى على النبيذ أما فى يده اليمنى فيمسك دورقاً ذا مقبض وحيد ، ويحيط بهذا الشخص تشكيل من النباتات ويمثل هذا المنظر جزءاً من الاستعدادات التى تجرى لممارسة سر الافخارستيا أى التناول .

الكنيسة رقم ١٨ (انظر : Clédat, op.cit.,pp-87 - 94 and pls LVIII-LXXIV) :

(أ) الحائط الشرقى :

وجدت فى الحنية بقايا لوحة تمثل ثلاثة أشخاص ، الأوسط منهما جالس على عرش ويمسك كتاباً على ركبتيه ، وتبين آثار أحد النقوش أنه هو السيد المسيح وربما كان ذلك أيضاً أحد المكونات الأصلية للحنية .

ويوجد فوق الحنية ملاكان يحملان ميدالية فى داخلها صورة نصفية قد أتلفت تماماً ويرتدى كلا الملاكين رداء مكشكشاً أبيض اللون وطويلاً مع أشرطة عند الركبتين والكتفين وخط مضاعف عند كل من الأسورتين ، ويرتدى كل منهما فوق هذا الرداء عباءة تغطى الظهر والنصف السفلى من الجسم من الأمام وتحيط بالملاكين تشكيلة من الزخارف النباتية .

أما إطار عقد الحنية فهو مزين بصفوف عديدة من الزخارف فوق بعضها البعض وأهمها سلسلة من التصميمات البيضاوية تتضمن أسماكاً ملونة باللونين الأحمر والأزرق على التوالى ويوجد فوقها شريط مزخرف بأوراق الأكانثى ، وهنا أيضاً على يمين ويسار الحنية أقسام رأسية تتضمن تصميمات متموجة دقيقة ملونة بالألوان الحمراء والصفراء والبيضاء .

(ب) الحائط الشمالى :

يتضمن تصميمات هندسية مكونة من أشكال سداسية الأضلاع بداخلها على شكل الورود وأشكال المعين ، التي تتضمن ثلاث ميداليات تحتوى كل منها على صورة نصفية حول رأسها هالة نورانية ، وهذه الصور الثلاثة تمثل القديس جرجس والأنبا حورى والأنبا آمون .

(جـ) الحائط الجنوبى :

زخارف هندسية استخدمت فيها أشكال سداسية الأضلاع ومربعات ونماذج مزخرفة بالحفر تتضمن تشكيلات من الأزهار وأوراق الأشجار ، ويحتوى التصميم على ثلاثة أشكال مثمنة الأضلاع يحتوى أحدها على شكل شاب يمسك صولجاناً ، وهو يرتدى رداء فضفاضًا ذا كمين طويلين ويصل طوله إلى الركبتين مع شريط على شكل حرف « T » من الزخارف عند الكتفين والصدر ، وشريط آخر عند الوسط وهناك حزام أسود اللون عند الوسط مزخرف بحيوانات صغيرة الحجم ، ويرتدى تحت الرداء الفضفاض رداءً آخر داخليًا ملتصقًا بالجسم يغطى الرجلين ويحيط بهذا الشكل أزهار وفواكه منفصلة ، وهناك شاب آخر إلى اليسار مرسومًا داخل شكل مثمن الأضلاع ويرتدى ملابسه بنفس الطريقة ويمسك بيده اليسرى أداة مربوطة بالخيط وفى يده اليمنى قوس ، وهناك فى الشكل المثمن الثالث وبين الآخرين حيوان فى وضع الوثب ربما كان عنزة .

(د) الحائط الغربى :

تتكون زخرفة هذا الحائط من خطوط كثيفة متشابكة على شكل دوائر تتضمن صوراً نصفية لأشخاص رمزيين أو قديسين ، وأشكال المعين التى بداخلها طيور ، أو مثلثات تشغلها تكوينات مختلفة أما الصور النصفية فتتضمن سيدتين لهما أجنحة وتمثلان الإيمان والرجاء أما بقية الأشكال النصفية فقد أزيلت أسماؤها ولكن ربما كانت جميع الفضائل ممثلة فى داخل هذه الدوائر فى يوم ما أما الفراغات التى بين التصميمات الهندسية المختلفة فقد كانت تشغلها أوعية مملوءة بالفاكهة أو تشكيلات نباتية .

الكنيسة الصغرى رقم ١٩ : (انظر : Clèdat, op.cit, pp.103-106 and pls LXXV-LXXXIII) :

تتكون الزخرفة هنا من تصميمات هندسية معقدة ،فهناك على الحائط الغربى صليب كبير على جانبيه زوج من الطواويس ، بينما نجد على الحائط الجنوبى اثنان أكبر حجمًا وقاروروتين لهما رقبتان طويلتان مع مقبض لكل منهما يتساقط منهما النبيذ ، ويوجد عند قاعدة هذا الحائط تشكيل متواصل من فاكهة الرمان .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٠ : (انظر Cledat, op.cit, pp.119 and pl LXXXIV) :

هناك صليب كبير على الحائط الغربى تمتلئ فروعه بأشكال مجدولة وعلى يساره صورة شخص ملونة تلويناً غير دقيق ، ويرتدى ثوباً داخلياً ملتصقاً بالجسم ذا كمين طويلين ، وعباءة حول الكتفين وفى شعره إكليل وهو يرفع يده اليمنى ، بينما نجد صورة حيوان ربما كان أسداً مرسومة خلفه بلا عناية .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٢ : (انظر : Cledat, op.cit, pp.125and pl LXXXV,1) :

يوجد على الحائط الغربى صورتان رمزيتان تمثلان الإيمان والرجاء مرسومتان معًا .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٦ : (انظر : Cledat, op.cit, pp.133-137 and pls LXXXV,2-XCII) :

(أ) زخرفت دلايات هذه الكنيسة جميعها بتشكيل متماثل يتكون من صورة نصفية لقديس مجهول داخل ميدالية ، بينما شغلت المنطقة التى حول الميدالية بالفواكه والنباتات .

(ب) الحائط الغربى :

توجد صور سبعة أشخاص واقفين على قلب المقص بين العقدين وفى كلا الطرفين صورة نصفية داخل ميدالية (أتلفت إحدى الصورتين) ويمثل الوجه الذى على الميدالية السليمة رجلاً كبير السن ذا لحية بيضاء وحول رأسه هالة نورانية وقد سقط اسمه ، وهناك ستة أشخاص من بين السبعة الواقفين استطعنا تمييزهم ، منهم أربعة فى الوضع

الأمامى بينما يبدو على الاثنين الآخرين لمحة الانشغال بالكلام وقد بسطت اليد اليمنى لكل منهما على صدره ، ويرتدى ثلاثة من هؤلاء الأشخاص ملابس متماثلة عبارة عن رداء طويل بدون أكمام مزين بشريطين ، وعباءة تغطى الكتفين والوسط والفخذ الأيمن ويرتدى شخص آخر رداءً طويلاً مزيناً بشرائط عند الركبتين والكتفين وخطين على القميص ، والشخص الخامس عارى القدمين (بقية الأشخاص يلبسون الصنادل) ، ويبدو أنه يرتدى رداء خارجيًا طويلاً أبيض اللون متسعًا عند الطرف وله كمان طويلان وفوقه روب له نفس الطول مع رداء خارجى فضفاض يغطى الكتفين ، وهناك شريط من القماش معلق فوق الكتف الأيسر ومن الصعب تحديد ملابس الأشخاص الستة ولكننا نجد أن ثلاثة منهم قد طرز حرف « H » على عباءاتهم عدة مرات كما طرز صليب صغير ، وتنشغل الفراغات التى بين الأشخاص بأوراق الأشجار الخضراء والأزهار الحمراء .

(جـ) الحائط الشمالى :

نجد هنا صور أربعة من القديسين المحاربين وهم يتجهون بوجوههم إلى الداخل بمعدل اثنين على كل من الجانبين الأيسر والأيمن ، ويحمل القديس الأول على اليسار عكازاً يعلوه صليب وشئ مستدير ربما كان صينية القربان وكذلك كان الشخص الذى فى أقصى اليمين ، ونستدل من الآثار الباقية على أن الشخص الآخر على اليمين كان كذلك ، أما القديس الثانى على اليسار فقد رسم فى الوضع الأمامى والجميع يرتدون ثياباً يصل طولها إلى الركبتين مربوطة بأحزمة وعباءات فضفاضة ملتفة حول العنق وتغطى الكتف الأيسر وتنزلق نازلة تحت الصدر ، ويبدو أنهم يرتدون أحذية طويلة الرقبة أما الجياد فقد كانت ذات سروج مزخرفة ويقف شخص فى الوضع الأمامى بين الفرسان بحيث يقف فارسان على كل من جانبيه ، وهو يرتدى عباءة طويلة تتهدل على ظهره وهناك صورة أسد على يمين هذا المنظر يتميز باللبدة البنية اللون وقد أطلق لسانه خارجًا كما أن هناك حيوان آخر فى أقصى اليسار ربما كان فهداً وحول عنقه طوق .

(د) الحائط الشرقى :

توجد فى الحنية نسخة أخرى من التشكيل المعتاد ، فالشخص الذى فى الوسط يمثل السيد المسيح جالسًا على العرش داخل المركبة ، وهو حليق الذقن ويمسك كتاباً مفتوحاً فى يده اليسرى ويرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة وهو يرتدى رداء داخلياً أصفر اللون بكمين طويلين وياقة مرتفعة مع عباءة أرجوانية تنزل حول الكتفين وتغطى النصف السفلى من الجسم ، ويرتدى صندلاً فى قدميه وتوجد أربع عجلات كبيرة تحت المركبة تبرز منها أجنحة مملوءة بالعيون ،ولابد أن هذه الأجنحة كانت فى الأصل تتضمن رؤوس الحيوانات الأربعة غير المتجسدة التى وردت فى سفر الرؤيا ولم يبق منها إلا رأس العجل وهناك تحت هذا المنظر شريط يتضمن تصميمًا زخرفيًا بداخله ورود .

الكنيسة رقم ٢٧ : (انظر: Cledat, op.cit, pp.149-150 and pls. XCIII - XCIV) :

(أ) الحائط الشمالى :

يوجد صليب كبير على شكل علامة العنخ ومزخرف بالجواهر والورود الصغيرة وقد شغلت الفراغات التى بين الفروع بأوراق الشجر الخضراء .

وتوجد صورة نسر عند كلا طرفى قلب المقص[٤] بجناحين منبسطين ويمسك فى منقاره صليب العنخ مع أطواق حول رقبته تحمل ثلاث دلايات ،وتمتلئ الفراغات التى حول الطائرين بتشكيلات من فروع النباتات ويتضمن التصميم فوق رأسى النسرين حرفى الألفا والأوميجا أى الألف والياء .

(ب) الحائط الغربى :

بقيت فوقه بعض التصميمات الهندسية فى صورة تكوين مجدول على شكل سلة وبه مربعات ومثلثات ودوائر .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ : (انظر : Cledat, op.cit, pp.153-161 and pls XCV-XCI) :

(أ) الحائط الشرقى :

توجد داخل الحنية صورة العذراء جالسة على عرش مرصع وقدماها فوق موطئ للقدمين ، وهى ترتدى عباءة كبيرة الحجم وطويلة تغطى رأسها ، وتمسك فى يديها ميدالية بيضاوية فى داخلها الطفل يسوع وهو يرتدى رداء مرتفع الياقة وبه كمان طويلان ومزخرف بشرائط وصليب صغير مع عباءة تنسدل على الكتفين وتغطى النصف السفلى من الجسم ، ويلبس صندلاً فى قدميه ويرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، أما يده اليسرى فيمسك بها درجًا يتدلى إلى ركبته ، ويقف على جانبى العرش ملاك الله (إلى اليسار وملاك آخر إلى اليمين) ،ويرتدى كل منهما رداء أبيض ذا كمين طويلين ويصل طوله إلى الكعبين ، ومربوط بحزام عند الوسط مع شريطين ينتهى كل منهما بقرص فى طرفه، وخطين فى الوسط ، ويلبسان فى أقدامهما أحذية محكمة طويلة الرقبة ذات أربطة سوداء ، ويحمل كل منهما مجمرة فى اليد اليمنى ووعاء للبخور فى يده اليسرى والاثنان مجنحان وتحيط برأس كل منهما هالة نورانية أما الخلفية فهى ملونة بدرجات متفاوتة من الظلال الخضراء اللون .

وهناك صورة لأربعة شخصيات على الواجهة الخارجية للحنية عند قاعدة الإطار المحيط بالعقد من بينهم شخصان على اليسار والشخصان الآخران على اليمين ، أما اللذان على اليسار فإنهما ملتحيان وتحيط برأس كل منهما هالة نورانية ، ويحمل كل منهما كتابًا فى ثنية كوع الذراع الأيسر بينما يرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة، ويلبسان رداءً خارجيًا يصل طوله إلى الكعبين ، ومزخرف بشرائط على الحواف ، مع عباءة تحيط بالكتفين وتغطى الوسط والساق اليمنى والفخذ ويلبس كل منهم صندلاً فى قدميه ، أما الشخصان اللذان على اليمين فهما القديسان قزمان ودميان(٥) وكل منهما ملتحٍ وتحيط برأسه هالة نورانية وهما يلبسان نفس الملابس المكونة من رداء خارجى فضفاض أبيض اللون يصل طوله إلى القدمين، ومزخرف بشرائط سوداء عند الأسورتين مع عباءة تغطى الكتفين والظهر والصدر والجانب الأيسر من الجسم حتى الكعبين بينما تترك للذراع الأيمن الحرية ، ونلاحظ أن إحدى العباءتين حمراء والأخرى صفراء ويمسك كل منهما درجًا فى يده اليسرى ويسنده بيده اليمنى ، ويوجد على يمين هذين القديسين رسمًا سليمًا إلى حد ما يمثل ملاكًا مجنحًا وحول رأسه هالة نورانية بينما نجد صورة طائر هو الديك على يسار رأس القديس قزمان(٦) .



لوحة رقم (٣٨) باويط : العذراء والطفل يسوع

(ب) الحائط الغربى :

توجد ميدالية داخل الحنية محاطة بأشكال نباتية تتضمن صورة نصفية لرفيق دانيال عزريا ويداه مرفوعتان للصلاة ، وشعره كثيف ويلبس رداء عالى الرقبة تحت عباءة تتقاطع فوق الكتفين ومربوطة بمشبك كبير مستدير الشكل على الصدر .

وهنا صف من الأشخاص الواقفين على الجانبين الأيمن والأيسر من الحنية أما هؤلاء الذين على اليسار فإنهم يرفعون أياديهم اليمنى فى هيئة منح البركة ، وهم يرتدون ثياباً طويلة بنصف كم مزينة بشرائط مع عباءات تغطى الأكتاف ، والصدور ذات حواف حمراء أما الأشخاص الثلاثة الذين على الجانب الآخر فكانوا أيضًا يرتدون نفس الملابس ، وقد انبسطت اليد اليمنى لكل منهم عبر وسطه ، أما اليد اليسرى فهى مرفوعة نحو الوجه وقد انطبق الإصبع الأول فوق الفم علامة على الصمت وامتلأت الفراغات بسيقان النباتات وتشكيلات من الورود الكبيرة .

(ج) الحائط الجنوبى :

تتضمن الحنية التى فى القسم الغربى من هذا الحائط ميدالية تشبه تلك التى على الحائط الغربى ، وفى هذه المرة نجد أن الصورة النصفية تمثل رئيس الملائكة الجليل ميخائيل وفيما عدا ذلك فهى متطابقة في كافة التفاصيل .

ويوجد فى غرب الحنية عدد من الأشخاص الواقفين وهم جميعًا يرفعون أيديهم اليمنى فى هيئة منح البركة ، أما ملابسهم فهى متطابقة مع ملابس الأشخاص الذين وضعت صورهم على الحائط الغربى وهناك أربع شخصيات أخرى مشابهة في شرق الحنية ، وفى منتصف الطريق بينها وبين ركيزة الحائط قسم من الزخرفة ينقسم إلى منطقتين ، ونجد فى الصف السفلى ثلاث شخصيات مرسومة بمقياس رسم أصغر ولكنها تتشابه مع الأخرى التى وصفناها الآن فى بقية النواحى ، وفى أعلاها رسم ردئ التلوين يمثل شخصين فى الجانب الأيسر، أحدهما فى وضع المشى والآخر ثابت وأمامهما مبنى أصفر اللون ، ويوجد مبنى مشابه بالقرب من قاعدة المبنى السابق ولكنه يتميز بسقف منحدر ، وإلى اليمين شخص آخر يجلس على عرش .



لوحة رقم (٣٩) باويط : صورة إيروس

ويوجد على الوجه الغربى لركيزة الحائط رسم يمثل إيروس راكبًا على حيوان ربما كان فهداً ، ونجد إيروس هنا عرياناً وله جناحان وقد رفع يده اليمنى أما اليسرى فإنها تمسك بعنق الفهد أما الوجه الشمالى لركيزة الحائط فتشغله صورة نصفية لأبينا « آدم » وحول رأسه هالة نورانية ويلبس رداء عالي الرقبة ذا كمين طويلين وشرائط زخرفية عند الحنجرة والأسورتين مع عباءة تغطى الكتفين وقد أمسك فى يديه قرصاً كبيرًا أو إكليلاً .

وهناك طائران فى قلب المقص الذى على المدخل المسدود ربما كانا بطتين مرسومتين على جانبى زهرية ، وفى الجزء العلوى على كلا الجانبين يوجد أيضًا طائران إضافيان ، ونجد على يمين قلب المقص شخص واقف بمفرده يحمل كتابًا فى يده اليسرى ويؤدى علامة منح البركة بيده اليمنى وهو يرتدى رداءً خارجيًا طويلاً وعباءة فوق الكتفين وقد أمسك فى يديه قرصًا كبيرًا أو إكليلاً .

وهناك ثلاثة أشخاص إضافيين عند الطرف الشرقى للحائط وهم الأنبا يوحنا ، ولعازر ، والأنبا أنوب ، ويحمل يوحنا درجًا فى يده اليسرى أما لعازر فإنه يحمل إناءً صغيراً نستطيع القول بناء على الكتابة المتصلة باسمه أنه ربما كان يحتوى على الزيت أما أنوب فإنه يحمل مفتاحاً فى نهاية حبل ، والأشخاص جميعًا يرفعون اليد اليمنى وقد ارتدوا جميعاً نفس الرداء الفضفاض الذى بدون أكمام والذى يصل طوله إلى الكعبين وهو مزخرف بشرائط على الحافة ومربوط بحزام مع عباءة تغطى الظهر والكتفين والصدر وفى أقدامهم الصنادل .

(د) الحائط الشمالى :

توجد بقايا شظيات لستة أشخاص فى الطرف الشرقى لهذا الحائط ، واثنان آخران فى أقصى الغرب هما الأنبا أبوللو ، وأبونا إسحاق وهناك آثار شخص ثالث وهم يجلسون على عرش مزود بحشية وموطئ للقدمين ويمسك كل منهم عكازاً فى اليد اليسرى ، أما اليمنى فهى مرفوعة بالرغم من اختلاف ترتيب الأصابع فنجد أن أحدهم قد رفع ثلاثة أصابع هى السبابة والوسطى والخنصر بينما رفع الثانى الإصبعين السبابة والوسطى فقط[٧] وهم يرتدون رداء ظاهراً فقط عند الرقبة والمعصم حيث توجد شرائط زخرفية بينما تغطى بقية الجسم عباءة واسعة وهناك صلبان صغيرة تزين

الرداء والعباءة كليهما ، ويقع إلى اليمين مدخل مسقوف بالجمالون يؤدى إلى مبنى ويليه سلم مدرج وقد علقت ستارة معقودة فى المدخل .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ : (انظر: Cledat, MIFAO XXXIX pp.1-8 and pls II-V)

الأقسام العليا من الجدران تبدو أنها كانت مغطاة فى الأصل بمناظر مأخوذة من الحكايات التى حدثت فى حياة السيد المسيح ولكن لم يتبق منها إلا شظيات قليلة .

(أ) الحائط الشمالى :

(I) صورت هنا مذبحة أطفال بيت لحم ، ونجد إلى اليسار جندى يمسك طفلاً عرياناً من شعره ويضربه بسيفه كما رقد طفل آخر عند قدميه ، ووقفت سيدتان بالقرب من المكان ، وقد رفعتا أيديهما فى حالة تضرع وهما ترتديان ثوبين طويلين فوق قميصين وكل ثوب منهما تربطه منطقة جلدية أسفل الصدر ووقف جندى آخر قريباً من السيدتين .

(II) إليصابات ويوحنا : نرى إليصابات هنا ترتدى رداء خارجياً أصفر اللون تحت عباءة ذات لون بنى ، وتحمل يوحنا بين ذراعيها وهو مغطى بعباءة حمراء ، ونجد شخصين آخرين خلفهما ، أحدهما يرتدى رداء خارجياً أصفر اللون وعباءة بنية اللون ويحمل فى يده عصا قصيرة بينما يرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة .

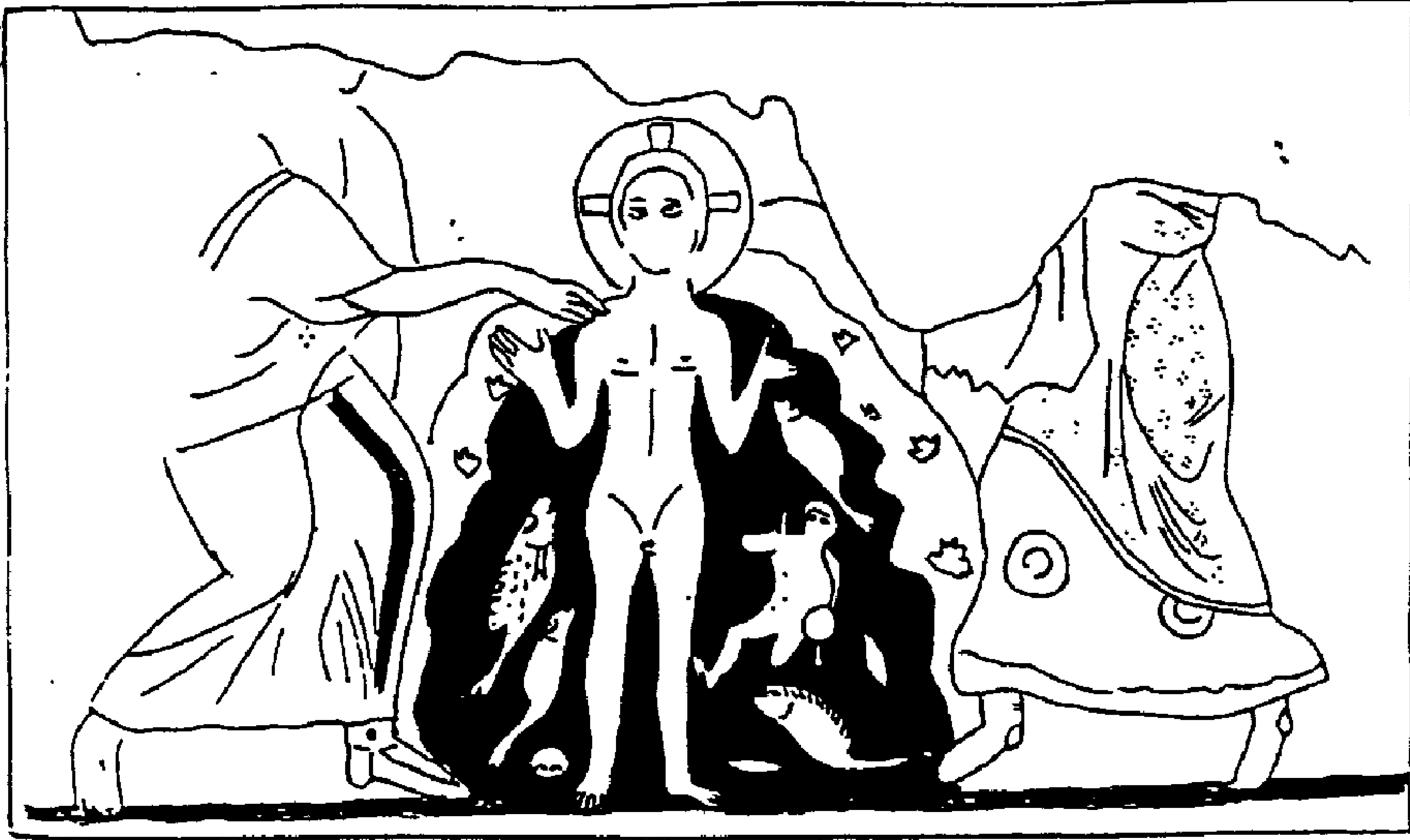
(III) عماد السيد المسيح : وقف يسوع فى مواجهة المشاهد عارياً ورافعاً يده ، ورسم نهر الأردن باللون الأسود وارتفع ماؤه خلف السيد المسيح رأسياً ليصل إلى مستوى الكتفين وتم تشخيص النهر فى شكل شخص صغير الحجم يمسك فى يده اليسرى شيئاً مستديراً وشيئاً غير محدد الملامح فى يده اليمنى ، وتمتلئ الفراغات على كلا الجانبين بالأسماك ، ويقف يوحنا المعمدان إلى اليسار وقد وضع ذراعه الأيمن على كتف السيد المسيح ، وهو يرتدى رداء طويلاً بنصف كم ومزخرف بشرائط وهناك عباءة حمراء تنسدل على كتفه الأيسر وتغطى الجسم حتى الفخذ الأيمن وهو يرتدى صندلاً فى قدميه ، وهناك شخص آخر إلى اليمين يحمل ثياباً وهو يرتدى رداء داخلياً طويلاً ذا طرف واسع ومزين بشريطين ، مع عباءة حمراء تغطى الجسم حتى مستوى الركبتين ويلبس خفاً فى قدميه .

(ب) الحائط الشرقى :

توجد هنا آثار منظرين ربما كانا يمثلان العشاء الربَّانى وعرس قانا الجليل .

(I) مازال موجوداً هنا خمسة أشخاص جالسين حول مائدة نصف دائرية وقد إتكأ اثنان منهما على كنبة ، ووُضع على المنضدة طائر فى طبق ، وحوله أشياء يبدو لنا أنها أرغفة من الخبز .

(II) توجد ثمانية قوارير ذات أعناق طويلة سبعة منها زرقاء اللون والثامنة حمراء اللون ، وهناك خادم يقدم كأساً إلى الأشخاص الجالسين حول المائدة .



لوحة رقم ٤٠ : باويط عماد السيد المسيح

(جـ) الحائط الجنوبى :

نجد هنا شظيات مكسورة من الزخرفة حول فتحات النوافذ ، وهى تتضمن أغصان بعض النباتات خارجة من قرن فى شكل متموج ، وبها مجموعات من الفواكه والطيور ،ونجد هنا أيضاً نفس الدرج الزخرفى بمصاحبة أسد فى أحد المناظر وأبى الهول فى منظر آخر ، وتتضمن العوارض العليا للنوافذ صور اثنين من الحيوانات أحدهما هو الفهد والآخر يمثل ظبياً أو غزالة ، وللمرة الثانية نجدها تتضمن زخرفة الدرج .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٢ : (انظر : Cledat, op.cit.,pp.11-15 and pls VI-XI) :

(أ) الحائط الجنوبى :

توجد حنية فى الركن الغربى تتضمن صورة لداود حاملاً الكأس ، ويظهر فى الصورة على هيئة شاب ينظر بكامل الوجه في اتجاه المشاهدين وتحيط هالة نورانية برأسه ، وهو يرتدى ثوباً قصيراً بنصف كم ومزين بأشرطة ويمسك فى يده اليسرى كأساً يملؤها بالمغرفة ، ويحتل القسم الأيسر من المنظر قارورتان كبيرتان فوق حامل ، أما على اليمين فنجد وعاء بصلى الشكل فوق حامل ذى ثلاثة أوعية أصغر حجمًا وتظهر فى الخلفية تلال وتشكيلات نباتية خضراء تملأ الفراغات التى فى مقدمة الصورة ، وتتضمن الحنية التى فى الركن الشرقى من نفس الحائط صورة نسر .

(ب) الحائط الغربى :

يتضمن سلسلة من أشكال الرهبان وهم يرتدون جمعيًا ثيابًا بيضاء طويلة مربوطة بمناطق جلدية ومزخرفة بشريطين لكل ثوب ويقفون جميعاً مواجهين للمشاهد ونجد أربعة منهم متجهين بكامل الجسم نحو المشاهد بينما يمسك اثنان منهم درجًا فى اليد اليسرى لكل منهما وكذلك فإن كلاً منهما يرفع يده اليمنى .

وتوجد حنيتان فى هذا الحائط إحداهما تتضمن رسمًا لنسر يمسك بمنقاره صليب العنخ ، وحول رقبته قلادة كبيرة يتدلى منها صليب وهلال ، أما الحنية الثانية فإنها تتضمن رسمًا للعذراء على العرش وهى تلبس ثوباً طويلاً يغطى رأسها وترفع يدها بعلامة البركة ، والطفل يسوع يجلس على ركبتها وعلى كلا الجانبين نسر ملون باللون الأبيض .

(جـ) الحائط الشمالى :

به حنيتان إحداهما تتضمن رسمًا آخر للنسر والحنية الأخرى تتضمن ميدالية يرفعها ملاكان يرتديان ملابس طويلة تحت عباءتين واسعتين ويوجد فى داخل الميدالية

صورة نصفية للقديس يوحنا المعمدان ملتحياً وحول رأسه هالة وشعره طويل أسود اللون وهو يرتدى رداء أصفر وعباءة مربوطة عند الصدر بمشبك وقد طرز على كتفيه الأيسر شكل الحرف « H » بأشغال الإبرة ، بينما نجد على الكتف الآخر ميدالية فى داخلها حمل الله ، وهناك على جانبى الحنية صور ثلاثة رهبان يحمل كل منهم كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر .

(د) الحائط الشرقى :

لم يتبين من الزخرفة إلا مايزين منها حنيتين فقط فنجد فى إحداهما نسراً آخر وفى الأخرى صورة نصفية داخل ميدالية يحملها ملاكان وهى تمثل زكريا مميزاً بشعره ولحيته وهما باللون الرمادى ويرتدى نفس الملابس التى يرتديها القديس يوحنا فى الميدالية الأخرى ، أما الإطار الخشبى الذى يحيط بالحنيتين فهو مزخرف بأشكال هندسية أو نباتية بسيطة كما غطيت الواجهتان الداخليتان لعقدى الحنيتين بأشكال هندسية ، وأحيطت كافة الرسومات التى على جدران هذه الحجرة بصفين من الزخارف فنجد فى الصف العلوى نموذجًا محفوراً وفى السفلى نموذجًا آخر يتكون من أشكال المعين التى تحتوى على بعض النباتات مع حلية من الورود الصغيرة أو النباتات .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٣ : (انظر Cledat, op.cit., pp.17-18 and pl XII,to p) :

(أ) الحائط الشمالى :

يتضمن جزءاً من منظر يمثل عدداً من الأشخاص الواقفين فى مواجهة المشاهد وقد وضعت صورة الشخص الذى على اليسار داخل إطار بيضاوى وهو يمسك عصا قصيرة بين يديه ، بينما يحمل الأشخاص الأربعة الآخرون الذين على يساره كتاباً فى ثنية الكوع الأيسر لكل منهم .

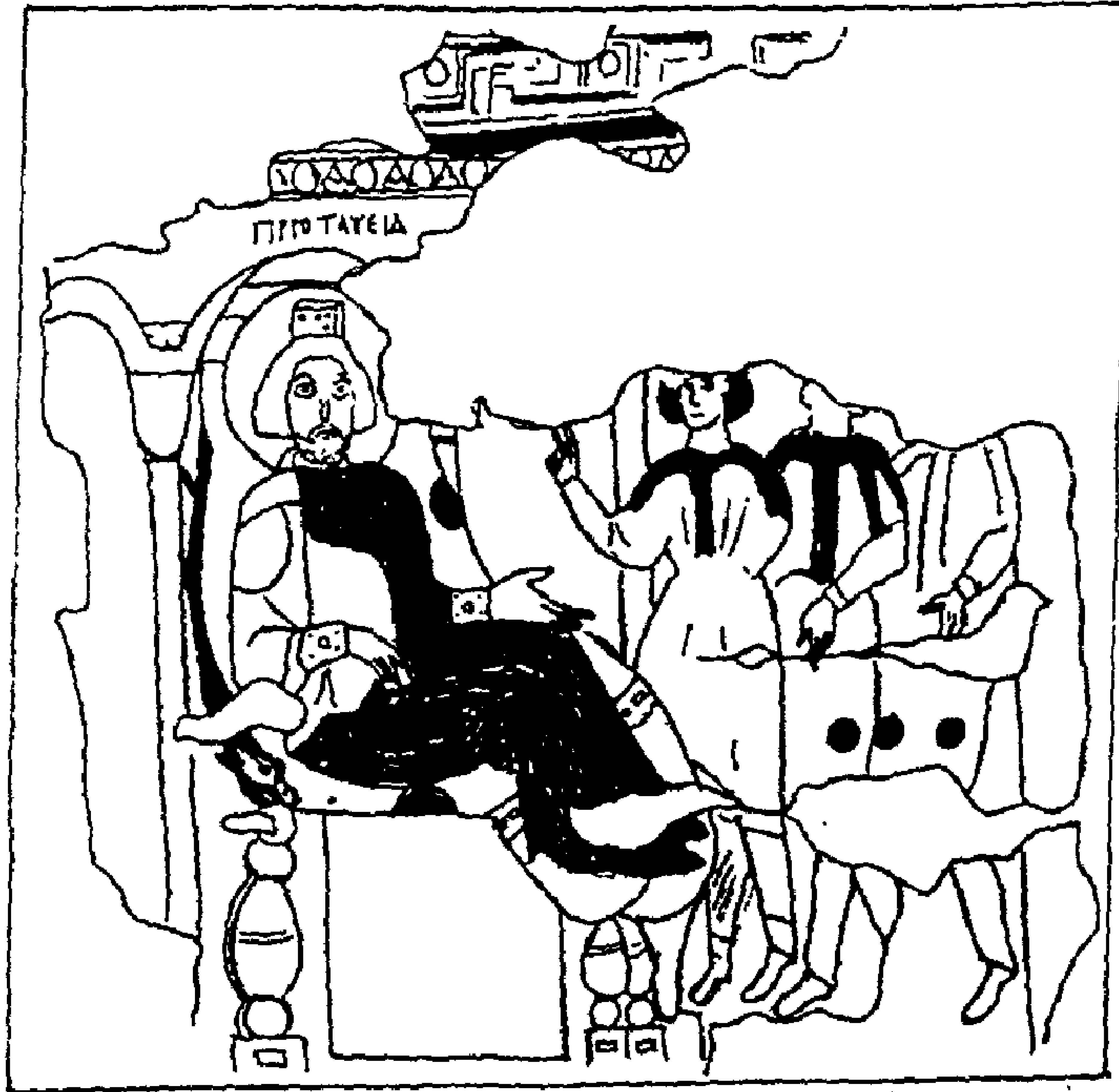
(ب) الحائط الغربى :

يتضمن سلسلة من الشخصيات الرهبانية ، يجلس ثلاثة منهم وعلى الجانبين أشخاص واقفون ولابد أنهم يمثلون صوراً لمجموعة أبوللو وأنوب وفيب المعروفة .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٤ : (انظر : Cledat, op.cit.,pp.19-21 and pls XII and XIII

الحائط الشرقى :

يوجد فوقه رسم يمثل داود الملك وهو شيخ كبير السن بشعر أبيض ولحية بيضاء جالسًا على العرش ومرتدياً رداء أبيض بكمين طويلين ومزخرف بشرائط ، مع عباءة أرجوانية تلتف حول العنق وتغطى الجانب الأيسر من الصدر والنصف السفلى من الجسم بما فيه القدمين ، ويقف أمامه ثلاثة شبان يلبسون ثياباً تصل أطوالها إلى الركبتين وذات أكمام طويلة ومزخرفة بشريط أصفر على شكل حرف "T" عبر الكتفين وينزل على الصدر مع خطين على الأطراف ويشد كل منهم رداءه بحزام عند الوسط ، أما سيقانهم فهى مغطاة بسراويل يصل طولها إلى الكعبين كما يرتدون أحذية سوداء ذات رقبة طويلة ، ويرفع الشاب الأوسط يده نحو الملك داود ، أما الخلفية فهى تصور واجهة المبنى التى على شكل باكية .



لوحة رقم (٤١) : باويط : الملك داود

وبجوار هذا المنظر شظيات من منظر آخر تبين رجلاً عجوزاً واقفًا أمام مبنى ولا نستطيع أن نحدد الصلة بين هذين المنظرين .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٥ : (انظر : Cledat, op.cit.,p.25 and pls XIV and XV top) :

بقى هذا الرسم على قلب المقص بالحائط الشمالى ويمثل سبعة أشخاص ملتحين وحول رؤوسهم هالات نورانية ويجلس الثلاثة الذين فى الوسط على عرش كبير مع حشية وموطئ للأقدام ، ويلبسون جميعًا ملابس بيضاء وعباءات طويلة مع صنادل فى الأقدام ويحمل كل منهم كتاباً فى يده اليسرى أما الذراع الأيمن فهو مرفوع بعرض الصدر ، وعلى جانبى هؤلاء الثلاثة جلس شخصان آخران على كل من الجانبين ويحمل أحدهم كتاباً بالطريقة المعتادة .

أما الأشخاص الآخرون فإن اليد اليمنى لاثنين منهم كانت هى الظاهرة وقد وضعت بعرض الصدر ، أما الشخص الرابع فقد وضع يديه أمامه بارتفاع الصدر ، بينما يتجه الإبهامان إلى الخارج وهؤلاء الأشخاص الواقفون يرتدون أردية طويلة مع عباءات تغطى الكتفين والنصف السفلى من جسم كل منهم ، وتمتلئ الفراغات بتشكيلات من الأزهار .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٧ : (انظر: Cledat, op.cit.,pp.38-41 and pls XVI and XVII

توجد بقايا رسم يمثل صيد الغزال ونرى فى الوسط غزالتين تقفزان واقفتين على الأرجل الخلفية وإلى اليمين يقف اثنان من الصيادين واثنان آخران إلى اليسار وقد فقدت رؤوس ثلاثة منهم ويرتدى الشخص الذى فى أقصى اليسار رداء يصل طوله إلى الركبتين وطرفه مطرز بأشغال الإبرة ، وحذاء ذا رقبة طويلة ، ويليه شخص ينحنى إلى أسفل ، ويلبس رداء أخضر يصل طوله أيضًا إلى الركبتين وقد زخرف طرفه بشريط أسود عريض به زخارف بيضاء وشرائط أخرى مشابهة عند الكتفين والإسورتين ، وقد ربط الرداء بحزام عند الوسط ويغطى الرجلين سروال أبيض به نقط سوداء ومربوط مع الحذاء الأسود بسير يمر تحت القدمين وكذلك فإن الشخصين اللذين إلى اليمين يلبسان ملابس مشابهة مع اختلاف الألوان ، فنجد السراويل بيضاء لدى أحدهما بينما هى حمراء لدى الآخر ، كما أن الرداء أحمر لدى أحدهما بينما هو أبيض لدى الآخر ويحمل أحدهما سيفاً إلى جانبه أما الخلفية فتشغلها الأشجار وبعض التشكيلات النباتية المدببة .

ويقع تحت هذا المنظر صف آخر من الزخارف يتكون من صور نصفية داخل ميداليات وتفصلها عن بعضها تشكيلات نباتية وهى جميعها متماثلة، تمثل شاباً يرتدى رداء وعباءة تلتف حول الرقبة وتغطى الكتف الأيسر ، أما الميدالية التى على اليمين فإنها تتضمن صورة نصفية لرجل فى الوضع الجانبى وهو يمسك بكتاب مفتوح ، ويظهر أمامنا بعض شظيات من منظر آخر يمثل صيد فرس النهر ، وهو يتكون من شاب يمسك رمحاً وهو يركب أحد حيوانات فرس النهر بينما يحاول شاب آخر أن يصيد الحيوان بحبل فى طرفه أنشوطة .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٨ : (انظر : Clèdat, op.cit., p. 41 and pl.XVI, bottom) :

الحائط الجنوبى :

يتضمن القسم السفلى من منظر يمثل حيوانًا جالسًا ربما كان أسداً ويلف حول أسفل بطنه ما يبدو أنه سلسلة أو عدة لجام ويقف شخص على كل من جانبيه ، ونجد أن الشخص الذى إلى اليمين فى وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد وهو يرتدى رداء بنى اللون ، بينما نستطيع الحكم على الشخص الذى إلى اليسار بالنسبة لموقع قدميه أنه فى وضع جانبى وهو يرتدى كذلك رداء طويلاً والشخصان عاريا الأقدام ، ويوجد تحت هذا المنظر شريط ثلاثى الأبعاد يشغله تصميم محفور فى الخشب تقطعه أقسام مربعة على مسافات متقاربة وتتضمن طيوراً وفاكهة ، إلخ ونرى تحت هذا الشريط صفاً غائراً من أشكال المعين يتضمن كل منها أوراقاً نباتية .

الكنيسة الصغرى رقم ٤٢ : (الكنيستان رقم ٤٢ ، ٥١ نجد وصفًا موجزًا لهما فى رسائل :

(Academie des inscriptions et Belles Lettres, Comptes Rendus, 1904 , p.517ff).

نجد فى حنية بالحائط الشرقى النصفَ السفلى من صورة السيد المسيح فى المركبة وتظهر لنا عجلتان تحت المركبة ، وجناح على كل من جانبيها يتضمن رأس أسد إلى اليسار ورأس عجل إلى اليمين وقد جلست تحتها العذراء وهى ترضع الطفل يسوع وهى تحمله على ذراعها الأيمن وتقدم له صدرها وهى تسنده بيدها اليسرى وترتدى ثوباً طويلاً يغطى رأسها ، ويقف الرسل على كلا الجانبين وهم يرتدون ملابس

يصل طولها إلى الكعبين وهم ينظرون نحو المشاهد بوجوه كاملة الاستدارة ويمسكون كتباً بالطريقة المعهودة ، وهم جميعاً ملتحون وحول رؤوسهم هالات نورانية وقد زخرفت ملابسهم بأشرطة كما يرتدون فوقها عباءات ملتفة حول الكتفين وحول الوسط لتغطي الفخذين .

الكنيسة الصغرى رقم ٤٥ : توجد تفاصيلها فى :

(CRAIBL, 1904, p.523 abd PL.2., also A. Grabar, Martyrium, Vol. 3, pls. LIV 2 & 3, and LVII, 3, and vol.2, p. 221 FF).

يبين الرسم الذى فى حنية الحائط الشرقى السيد المسيح جالسًا على العرش داخل المركبة السمائية ولم يتبق من الرسم سليماً إلا الجزء السفلى من جسم السيد المسيح وتظهر عجلة على كلا جانبى المركبة كما يبرز أيضًا جناح من كلا الجانبين ويمتلئ كل من الجناحين بالأعين ، ويحمل أحد الجناحين رأس أسد والآخر رأس عجل ، ويقف شخص ملتح عند كل جانب من جانبى المركبة ورأسه متجه إلى الأمام ويلبس كل من الشخصين رداء خارجيًا وعباءة وكلتا العباءتين مزخرفة بالصلبان ، ويمسك الشخص الذى على اليسار القربان بينما يحمل الآخر الكأس ، ومن المحتمل أن يكون هذان الشخصان هما بطرس وبولس[٨] وقد شغلت الفراغات التى فى القسم العلوى بنجوم على شكل الورود الصغيرة ، أما فى الأسفل فى الوسط فنجد صورة النبى حزقيال ويبدو وكأنه يلقى بنفسه على الأرض وهو يرتدى ثوباً قصيراً يصل إلى الكعبين ويربطه بحزام عند الوسط ويضع عباءة تنسدل على ظهره ، وسراويل ملتصقة بالساقين وقبعة على شكل مخروط ، ويقف الرسل إلى جانبيه بعضهم فى شكل أمامى بوجه كامل الاستدارة وبعضهم يرفع علامة البركة ويشير إلى السيد المسيح أو يركع كما هو ظاهر فى أحد الأوضاع ، وهم جميعًا يرتدون رداء خارجيًا ذا كمين طويلين مزخرف بصليب على الصدر ، ويرتدى عباءة تغطي الكتفين والنصف السفلى من الجسم حتى مستوى الكعبين .

الكنيسة الصغرى رقم ٤٦ :

(CRABIL, 1904, P. 524 and Pl.3, A. Grabar, op. cit, vol.3 pl.LVI)

تتضمن الحنية التى فى الحائط الشرقى رسمًا كبيراً للسيد السيح جالسًا على العرش وملتحياً داخل المركبة السمائية ، ومرتديًا ثوبًا فضفاضًا فوق الرداء الداخلى ،

وقدماه عاريتان ويده اليمنى مرفوعة فى هيئة منح البركة بينما تمسك يده اليسرى كتاباً ، ونجد أن بقية القسم العلوى قد أتلفت تماماً ، أما فى الأسفل فقد وقفت السيدة العذراء فى وضع أمامى بكامل الوجه وهى تنظر إلى أعلى ، وترتدى ثوباً طويلاً مع عباءة فوق صدرها وكتفيها ويقف على كلا الجانبين التلاميذ ، بعضهم عند قدميها والآخرون يوجهون رؤوسهم فى اتجاهات مختلفة ويمدون أيديهم نحو السيد المسيح ، ويقف أحد الرهبان على كلا جانبى الصورة ونجد أن الذى يقف إلى اليسار يحمل مفتاحاً وهو الأخ يسطس أما الذى على اليمين فهو الأخ أنطونيوس .

الكنيسة الصغرى رقم ٥١ : . (CRAIBL, 1904, PP. 523-526 and pl. 4, A. Graber, op.cit.2)

(أ) الحائط الشرقى :

يكشف لنا رسم الحنية عن شخص السيد المسيح جالساً على العرش داخل المركبة السمائية وقد أتلفت الرأس التى فى الصورة ، ويمسك كتاباً مفتوحاً فى يده اليسرى ويرفع علامة منح البركة بيده اليمنى ، وتوجد ثلاثة أجنحة على كل من جانبى المركبة وفوقها ميداليتان كبيرتان بهما رأس أسد ورأس عجل ويحمل مجمرة فى يده الأخرى ، بينما يشير الشخص الذى على الجانب الأيمن إلى شخص آخر تحت عجلات المركبة .

(ب) الحائط الشمالى :

صورت على هذا الحائط أربع قصص من حياة العذراء مريم :

(I) بشارة الملاك للعذراء : تظهر العذراء على العرش مرتدية حجاباً مع ثوب أحمر وتمسك بقطعة من أحد العناصر غير المعروفة ، ويقف رئيس الملائكة جبرائيل أمامها وفى يده صليب .

(II) زيارة العذراء لأليصابات : يقف القديس يوسف إلى يمين أحد المبانى الذى تخرج منه القديسة أليصابات وهى ترحب بالعذراء .

(III) مبارحة منزل أليصابات : تظهر العذراء وهى تركب فرساً أبيض يقوده رئيس الملائكة جبرائيل .

(IV) ميلاد السيد المسيح : العذراء ترقد على سرير وتقف أمامها سالومى وتمد يديها لاستقبال الطفل بينما يقف ملاك على يسار السرير ، والمنظر غيركامل ولم يظهر فيه الطفل يسوع ، وفوق هذا المنظر رسم آخر يمثل ثلاثة أشخاص جالسين على عروش هم أبوللو وأنوب وفيب ، ونرى ملاكين واقفين خلف أبوللو كما يقف على الجانب الآخر من هؤلاء الثلاثة بعض الرهبان الآخرين .

الحجرة رقم ١ : (انظر : J. Maspero, MIFAO, LIX, PP. 12-16 and pls. V-VIII) :

الحائط الشرقى :

يتميز البرواز الذى يحيط بالعقد فوق الحنية بأن له أربعة صفوف من الزخرفة فوق بعضها البعض والصف السفلى منها عبارة عن تصميم محفور فى الخشب ويتضمن الصف الثانى سلسلة متواصلة من أنصاف الدوائر ، بيما يتضمن الصف الثالث فرعين طويلين من فروع النباتات وبهما أوراق تتقابل عند قمة العقد ، ويتضمن الصف العلوى سلسلة من أوراق الشجر بالتبادل مع أشكال نباتية أخرى ، أما وصلات العقد فيملؤها تصميم نباتى متموج يتضمن أزهاراً حمراء وصفراء ، ويوجد نفس التصميم فى القسم الأفقى فوق تاج العقد .

ويوجد فى داخل الحنية شظيات من بقايا رسم فهناك إلى اليمين ملاك مجنح ضاع نصفه العلوى، ويحمل عصا قصيرة حمراء ونموذج كرة أرضية أو قرص أخضر، ويلبس رداء أبيض يصل إلى الركبتين ومزيّن بشريط أصفر عند طرفه ودائرتين زخرفيتين ، والرداء مربوط بحزام عند الوسط وتظهر العباءة منسدلة فوق الظهر ويلى ذلك الملاك شخص تحيط برأسه هالة نورانية ويقف فى مواجهة المشاهد مرتدياً رداء أصفر اللون يصل طوله إلى الكعبين وعباءة بيضاء تغطى الكتفين والوسط والفخذ الأيمن ويلبس صندلاً فى قدميه وتزين طرف الرداء ثلاثة صلبان ، كما وضع رسم صليب آخر عند الرقبة . ويوجد إناء كبير قائم على سيقان بينه وبين الشخص التالى له أما الشخص الذى يظهر بعد هذا الإناء فيحمل مجمرة فى يده اليسرى ويرفع يده اليمنى وهو يرتدى رداء أصفر اللون يصل طوله إلى بطن الساقين ومزخرف بثلاثة صلبان عند حافته وصليب آخر عند الرقبة ، وهناك عباءة تغطى الكتفين مع الأجزاء العليا من الذراعين والصدر والظهر ويرتدى صندلاً فى قدميه ويقف خلفه شخص له

جناحان يحمل عصا قصيرة ونموذج كرة أرضية ويرتدى رداءً أبيض يصل طوله إلى الكعبين به شريط أحمر وطرفه أصفر مع دائرتين زخرفيتين وتغطى عباءته الكتفين والوسط والفخذ الأيمن ويلبس فى قدميه خفاً ، وتظهر العذراء مريم فى أقصى اليسار وهى ترتدى رداء طويلاً وتجلس على عرش مرصع بالجواهر مع وسادة حمراء .

الحجرة رقم ٥ : (انظر : Maspero, op. cit., pp.18 - 19 and pls. XI, d - XIV)

الحائط الشرقى :

يوجد على إحدى الركائز صورة نصفية داخل ميدالية وتحيط برأس الصورة هالة نورانية ، وقد لونت الرأس واللحية باللون البني والملابس باللون الأبيض ، وقد أتلف القسم العلوى من الرسم الموجود فى الحنية ، كما أتلف الصف السفلى أيضًا ، ولكنه يبين العذراء فى الوسط وهى ترتدى ثوباً طويلاً وظهر ثلاثة أشخاص على كلا الجانبين.

الحجرة رقم ٦ : (انظر : Maspero, op.cit., pp. 20-23 and pls. XV-XXV) :

زخرفت حوائط هذه الحجرة بألواح كبيرة مربعة أو مستطيلة تمتلئ بتصميمات هندسية وقد بقى سليمًا فوقها فى بعض المواضع ثلاثة صفوف غائرة من نفس الزخرفة .

تضمنت الحنية التى فى الحائط الشرقى واحدًا من أكثر الصفوف كمالاً فنجد فى القسم العلوى صورة للسيد المسيح على العرش داخل المركبة والعرش مزود بوسادة وموطئ للأقدام ويمسك السيد المسيح فى يده اليسرى كتاباً مفتوحاً كتبت عليه بالقبطية كلمات «قدوس .. قدوس .. قدوس» بينما ارتفعت اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ويبدو السيد المسيح ملتحياً ويرتدى ثوباً ذا كمين طويلين مع شرائط على الأسورتين وصليب بأشغال الإبرة عند الرقبة وهناك عباءة تغطى الكتفين وصندل فى القدمين ، أما المركبة فكانت لها أربعة عجلات وأربعة أجنحة تبرز من الجانبين وهى تمتلئ بالأعين وتتضمن رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين المذكورين فى سفر الرؤيا ، وجه الإنسان فى أعلى اليسار ، ووجه النسر فى أعلى اليمين، ووجه الأسد فى أسفل اليسار ، ووجه العجل فى أسفل اليمين ، بينما تندلع النيران عند قاعدة المركبة ويقف رئيس الملائكة جبرائيل إلى اليسار ورئيس الملائكة ميخائيل إلى اليمين ، وكلاهما عارى القدمين ويرتدى رداء

أبيض طويل وعباءة تغطى الكتفين والوسط والفخذين ، وتنبسط أيديهما مفتوحة أمامهما ويوجد هناك فى أعلى الصورة ميداليتان تحتويان على نموذجين للشمس والقمر .

وتمتلئ الفراغات بنجوم على شكل زخارف الورود الصغيرة أما فى وسط الصف السفلى فنجد العذراء على العرش المطعم بالجواهر والمزود بوسادة وموطئ للقدمين ، وترتدى رداء طويلاً يغطى الرأس وتحمل الطفل يسوع على ركبتها اليسرى، وهو يحمل درجاً فى يده اليسرى بينما يمد يده اليمنى مع فتح إصبع الإبهام ويحيط بالعذراء من اليمين واليسار أربعة عشر شخصاً وجميعهم ملتحون وهالات النور حول رؤوسهم كما يحملون كتباً حسب الوضع المعتاد ويحمل اثنان منهم أشياء إضافية ، فنجد القديس بطرس يحمل مفتاحًا فى يده اليسرى بينما يحمل القديس بولس فى يده اليمنى عكازاً يعلوه صليب ونلاحظ أن ملابسهم متماثلة ومكونة من رداء طويل يصل إلى الركبتين مزين بشريطين من الأرجوان يمتدان من الكتفين إلى الطرف السفلى وشريطين على الإسورتين ، مع عباءة تغطى الكتفين والوسط والفخذ الأيمن والركبة ، أما الأردية الداخلية فهى بيضاء بينما لونت العباءات باللون الأحمر أو الأصفر وهم جميعاً يرتدون أخفافاً فى أقدامهم ونجد أن القدم اليمنى بالنسبة لكل من الشخصين المتجاورين متقاطعة مع القدم اليسرى وتوجد سلسلة من الصور النصفية التى تمثل الفضائل حول الإطار المحيط بعقد الحنية ، وجميعها مرسومة داخل ميداليات كما نرى صورة لامرأة عرافة وتنشغل الفراغات التى بين الميداليات بالورود الصغيرة .

الحجرة رقم ٢٠ (انظر : Maspero, up.cit., pp.31-32 and pls. XXXI-XXXIV) :

الحائط الشرقى :

نجد التشكيل المعتاد داخل الحنية بالرغم من أنه ينقسم هنا إلى صفين ، ونرى السيد المسيح جالسًا على العرش فى المركبة السمائية وقد اتخذ العرش وموطئ القدمين المصاحب له اللون الأخضر ، بينما تميزت الوسادة باللون الأحمر ويمسك كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، بينما يرفع اليد اليمنى بعلامة منح البركة ويتلامس الإصبع الإبهام مع السبابة[٩] ويرتدى رداء تحت العباءة الأرجوانية التى تغطى الكتفين والنصف الأسفل من الجسم ويلبس صندلاً فى قدميه ويخرج من المركبة جناحان

ممتلئان بالأعين على كلا الجانبين ونجد كذلك آثار رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدة واضحة عليها ، وهناك على كلا جانبى المركبة ميداليتان تحتويان على نموذجين للشمس والقمر ، أما الصف السفلى الذى لا ينفصل عن الصف العلوى فيتضمن صورة العذراء في الوضع المواجه للمشاهد وهى ترتدى رداء طويلاً مع عباءة تغطى الكتفين والصدر والظهر ويحيط بها على الجانبين عدد من الأشخاص الواقفين مازال خمسة منهم بحالتهم الأصلية وهم على يسار العذراء بينما يقف ستة آخرون على اليمين وهناك خمسة أشخاص آخرين يشكلون صفًا ثانيًا فى الخلف ، منهم ثلاثة إلى اليمين واثنان إلى اليسار ومن بينهم ملاكان مجنحان وفيما عدا الشخص الذى يقف إلى يمين العذراء مباشرة فإن جميع الأشخاص يبسطون اليد اليسرى عبر الوسط ويرفعون اليد اليمنى إلى الصدر مع فتح الإبهام ، أما الشخص المستثنى فربما كان هو القديس بطرس ويحمل كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ومفتاحاً فى يده اليسرى ، ويرتدون جميعاً أردية داخلية بيضاء مزخرفة بأشرطة من الأرجوان تمتد من الكتفين إلى الطرف السفلى وشريطين على الأسورتين مع عباءات بيضاء فوق الكتفين والوسط والفخذ الأيسر ويوجد فوق الحنية إلى اليسار صورة شخص وحده وهو الأنبا إرميا على المنبر ، وهو ملتحٍ وتحيط برأسه هالة نورانية ، ويلبس رداء طويلاً يصل إلى الكعبين وعباءة تغطى الكتفين والظهر والصدر بحيث تترك ثغرة على شكل حرف « V » عند الرقبة ، وهنـــاك عكاز فى اليد اليسرى بينما ترتفع اليد اليمنى بعـــلامة منح البركة .

الحجرة رقم ٢٧ : (انظر : Maspero, op.cti., pl . XII) :

الحائط الشمالى :

بقى من اللوحة المرسومة على هذا الحائط صورة القديس مينا وهو يلبس رداء يصل طوله إلى الركبتين وطرفه مطرز بأشغال الإبرة مع عباءة تنسدل على الظهر ويلبس فى قدميه حذاء مزركشاً برقبة طويلة وحوله أربعة جمال يبرك اثنان منهما على يساره واثنان على يمينه .

الحجرة رقم ٣٠ : (أنظر : Maspero, op.cit., pp. 37-38 and pls XLII-XLV) :

الحائط الشرقى :

يوجد رسم محطم فى الحنية يمثل العذراء على العرش ، وهى ترضع الطفل يسوع وقد احتضنته فى ذراعها الأيمن وقدمت صدرها المكشوف إلى فمه بيدها اليسرى وقد أمسك الطفل يسوع ذراعها الأيسر بكلتا يديه ، وهى ترتدى رداء أرجوانياً وعباءة أما الهالة التى حول رأسها فقد نقش فى جانبها رمزان (لم يستدل المؤلف على المعنى المقصود بهما وليس لهما مثيل فى الحروف أو الرموز القبطية - المترجم) .

الحائط الجنوبى :

رسم الملاك الذى يحمى الفتية الثلاثة فى أتون النار وقد وقف الملاك فى مواجهة المشاهد بوجهه المستدير استدارة كاملة وبجناحين كبيرين وهالة نورانية مع رداء داخلى واسع يصل إلى الكعبين مع رفع الرداء العلوى إلى الصدر ليشكل عشاً للفتية الثلاثة الذين رفعوا أذرعهم اليمنى عبر صدورهم .

الحجرة رقم ٤٠ : (انظر : Maspeto, op.cit., pp.140-142 and pls. XLVII, B - L) :

الحائط الشمالى :

يوجد فوق رسم يضم عشرة أشخاص واقفين ، ورسم تحتهم شريط من الورود الصغيرة داخل ميداليات مع تشكيل نباتى بين الميداليات والشخص الذى فى الوسط هو رابع رؤساء الملائكة سوريال[١٠] ويتميز بجناحين كبيرين لونهما بنى ، ونموذج الكرة الأرضية فى يده اليسرى وفى يده اليمنى عكاز يعلوه صليب ، وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين مزخرف بشريط عريض عند الحافة ووضع البلين المزخرف حول الكتفين مع امتداده حتى القدمين ، وهناك خمسة أشخاص على يمينه نجد من بينهم أربعة ملتحين وحول رؤوسهم هالات نورانية ويحمل كل من هؤلاء الأربعة كتاباً بالأسلوب المعتاد ومنهم بطرس الذى يحمل أيضاً مفتاحاً فى يده اليسرى ، وهم يرتدون أردية يصل طولها إلى الكعبين مع عباءة فوق الكتفين والذراع الأيسر والوسط والفخذ الأيمن أما الشخص الخامس وهو «الأنبا يوحنا الجندى» فهو حليق الوجه ويحمل فى يده اليسرى عكازاً يعلوه صليب ، ويرتدى رداء ذا كمين طويلين يصل طوله إلى الكعبين

ومزين بشريط على شكل حرف « T » عند الكتفين والصدر ويحيط بهذا الرداء حزام عند الوسط ، مع عباءة تلتف حول الرقبة ومربوطة فى الجانب الأيمن وتغطى الجانب الأيسر من الصدر والذراع الأيسر والظهر ، ويقف إلى يسار رئيس الملائكة سوريال أربعة أشخاص منهم ثلاثة ملتحون ويحملون كتبًا ويرتدون ملابسهم بنفس الطريقة التى يرتدى بها الأربعة الذين على الجانب الآخر ملابسهم ، أما الشخص الأخير فهو راشيل رئيسة أحد أديرة الراهبات وكانت تحمل كتاباً وتحيط برأسها هالة نورانية ، وتتكون ملابسها من رداء طويل ترتديه تحت عباءة تغطى الرأس والكتفين والنصف العلوى من الجسم وتلبس صندلاً فى قدميها .

الكنيسة الجنوبية :

خصصت فقرة ضمن تقرير الحفائر تختص بعناصر النحت والعمارة (MIFAO XIII) ، وتظهر إحدى اللوحات الزخارف المرسومة على الحائط الشرقى للكنيسة وهى اللوحة رقم PL. LXVIII - أى رقم ٦٨ ، ومن الواضح أن القسم السفلى من هذا الحائط ينقسم إلى سلاسل من الصفوف التى يعلو بعضها البعض الآخر والتى تشغلها الزخارف الهندسية وفى أعلى اللوحة يوجد رسم للسيد المسيح على العرش وعلى جانبيه يقف الرسل بمعدل خمسة فى كل جانب واثنان آخران إلى جانبه مباشرة ، وهذا الرسم غير سليم تمامًا ولكنه يظهر لنا أن جميع الرسل تحيط برؤوسهم هالات نورانية وأن السيد المسيح كان ملتحيًا ويلبس عباءة يصل طولها إلى الكعبين ، وتظهر فوق رأس السيد المسيح مباشرة الأجزاء السفلية لشخصين واقفين بمعدل شخص واحد على كل جانب .

وهناك على الحائط الجنوبى بالقرب من طرفه الشرقى بقايا صف من الأشخاص الواقفين (اللوحة رقم ٦٧) .

الكنيسة الشمالية :

لم ينشر العلماء الذين قاموا بالحفائر شيئًا عن لوحات هذه الكنيسة ولكن كليدات يشير إليهم فى موضوعه عن باويط وهو المنشور فى قاموس كابرول وليكليرك (المجلد الثانى - الجزء الأول - العمود ٢١١) حيث يقدم أيضًا نسخة من صورة أحد الأشخاص (الشكل رقم ١٢٦٣) ويذكرهم تورب أيضًا فى موضوعه الخاص بتاريخ إنشاء وهجر الدير[١١] ويبدو لنا من موضوع كليدات أن اللوحات كلها موجودة على الأعمدة التى بالكنيسة ، أما الموضوعات التى تظهر فيها فهى : السيد المسيح - العذراء مريم والطفل يسوع - الملك داود - القديس جرجس - ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل (العمود رقم ٢٢٢) أما الشخص المصاحب للنص فهو القديس جرجس ، وتحيط برأسه هالة نورانية ونجد أن شعره ينسدل على رقبته من الخلف وأنفه طويل مع منخارين تكوينهما بديع ويرتدى حلة عسكرية مع عباءة حول كتفيه ويوجد سيف معلق فى جانبه .

ونجد على صفحة ١٧٣ من الموضوع الذى نشره تورب أحد رؤساء الملائكة وهو يشبه فى ملامحه القديس جرجس ولكنه يتميز بالجناحين وتجد هالة نورانية حول رأسه ويرتدى رداءً مع عباءة تنسدل عل كتفه الأيسر ومربوطة عند الوسط ولم نستطع التعرف إلى أية تفاصيل أخرى ، وتبين الصورة الفوتوغرافية التى على صفحة ١٧٤ من نفس الموضوع رسم شخص ولكن الرأس محطمة وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين ومزخرف بشريطين يمتدان من كتفى الرداء حتى طرفه السفلى مع عباءة تغطى الوسط والبطن ويلبس صندلاً فى قدميه ويبدو واقفاً على منبر صغير .

وقد نشر جرابر موضوعًا آخر لم يسجل لدى العلماء الذين قاموا بالحفائر[١٢] ويدور حول الإطار الخشبى الذى يتكون قسمه العلوى من صورتين نصفيتين داخل ميداليتين ويفصل بينهما أزهار وأوراق نباتات وتمثل إحدى الصورتين رجلاً ملتحيًا وتحيط برأسه هالة نورانية ويضع تاجًا ، أما الصورة الأخرى فتمثل سيدة تحيط برأسها هالة نورانية ، أما فى الجزء السفلى فهناك إلى اليسار ميدالية أخرى تتضمن صورة نصفية تمثل هابيل الصديق وحول رأسه هالة نورانية وملتحياً ويحمل عكازاً عليه صليب وذلك فى يده اليمنى ، أما يده اليسرى فتحمل عكازاً آخر أقصر من الأول فى نهايته العليا ما يشبه جمجمة صغيرة ، ويلبس رداء يصل إلى الكعبين ومزود بكمين طويلين مع زخارف فى حافته وعلى الإسورتين ، ويلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين

ومزود بكمين طويلين مع زخارف على حافته وعلى يساره شكل نصفى لسيدة فى وضع مواجهة المشاهد وتحيط برأسها أيضًا هالة نورانية ويصحبها نقش يقول أنها (القديسة ... ؟) ويليها شخص آخر فى وضع الوقوف ، تحيط برأسه هالة نورانية ويحمل فى يده اليمنى صولجاناً أو قلماً وفى يده اليسرى درجًا ويلبس رداءً طويلاً يصل إلى الكعبين مزين بشريطين من الأرجوان يمتدان من الكتفين حتى الطرف السفلى مع عباءة تغطى الكتف الأيسر والوسط والفخذ الأيمن ، ويلبس خفاً فى قدميه والنقش المصاحب له يقول «أبونا متياس» وهناك تحت هذين الاثنين آثار صف سفلى مشغول بأشكال هندسية .

إنَّ القائمة السابق شرحها تختص فقط باللوحات الجدارية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن لدينا أيقونتان مشهورتان من باويط أيضًا تمثل إحداهما السيد المسيح والقديس مينا[١٣] وهما فى مواجهة المشاهد ويضع السيد المسيح يده اليمنى على كتف القديس، ونرى القديس مينا هنا عارى القدمين ، ويلبس رداء يصل إلى الكعبين مزخرف بشريطين من الأرجوان يمتدان من الكتفين حتى الطرف السفلى ، ويلتحف بعباءة تغطى الكتفين والصدر والظهر ويمسك فى يده اليسرى درجاً أما يده اليمنى فهى مرفوعة علامة على الحديث أو التنبؤ ، ويظهر السيد المسيح هنا بشعر طويل مسترسل ولحية منسقة الأطراف ويرتدى ثوباً أرجوانياً طويلاً تحته رداء داخلى يظهر فقط من فتحة الرقبة ويحمل كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، أما الهالة التى تحيط برأسه فتتخذ شكل صليب كبير ، وتتميز الخلفية باللون الأخضر بينما نجد أن لون القسم العلوى هو اللون الأحمر القانى .

الأيقونة الثانية تشمل صورة نصفية تمثل الأنبا إبراهام[١٤] وتحيط برأسه هالة نورانية ويمسك بيده اليسرى كتاباً ويرفع يده اليمنى بعرض الصدر ، ونجد أن شكل الوجه والرأس يسترعى الانتباه فالرأس عليها قبة ، والخدان غائران ، أما العينان فإنهما كبيرتان ومحملقتان والفم يتجه إلى أسفل عند الركنين بحدة ، أما الأذنان فإن حجمهما غير عادى وتتدلى لحيته على صدره .

التاريخ :

إن الحدود الزمنية التى انحصرت بينها الفترة التى أنجزت خلالها لوحات باويط تتراوح ما بين الربع الأخير من القرن الرابع والنصف الأول من القرن الثانى عشر وهى نفس الفترة التى ينحصر فيها تاريخ تأسيس الدير وتاريخ هجره[١٥] ولم يتبق من المبانى الأصلية إلا القليل ونتيجة لذلك فإن الفن الذى ينتمى إلى الفترة المبكرة إذا كان هناك فن بالفعل ، لم يمثل فيها ، ويبدو لنا أن من المشكوك فيه عند الطرف الثانى من التدرج الزمنى ما إذا كان هناك نشاط فنى مكثف خلال الجزء الأخير من المعيشة بالدير من عدمه ، ويأتى إلينا آخر نص مؤرخ من النصف الأول من القرن الحادى عشر ولكن من الواضح أن التجمع الرهبانى كان آخذاً فى الاضمحلال تدريجيًا قبل تلك الفترة بقليل ، وعند أواخر القرن التاسع أصبح التنظيم مفككًا[١٦] ولولا الرسوم التى على الأعمدة فى الكنيسة الشمالية لكان من الجائز استبعاد هذه القرون الأخيرة تماماً وعموماً فإن تورب يفترض أن هذه الرسوم قد أنجزتها نفس الأيدى الأرمينية التى كانت مسئولة عن لوحات الفريسكو بالدير الأبيض مما جعله يعيدها إلى سنة ١١٢٤ للميلاد[١٧] ولسوء الحظ فإن هذا التصريح قد أجرى بطريقة غامضة دون أن يحدد المؤلف نقاط الاتصال المفروضة بين المجموعتين ، وبالنظر إلى الحالة التى تبدو عليها لوحات الدير الأبيض واستحالة دراسة كافة لوحات الفريسكو الموجودة فى باويط تصبح المقارنة شديدة الصعوبة بأية حال من الأحوال ، وعلى وجه الخصوص فإن خصائص الوجه لدى الشخصيات المرسومة فى لوحات الدير الأبيض لا يمكن تحديدها بوضوح ، ولذلك فإن أكثر العناصر تعبيراً غير موجودة وبقدر استحالة المقارنة فإن التطابق الزمنى المقترح يصبح غير مقنع ، ويبدو لنا أن صورة رئيس الملائكة ميخائيل الموجودة على صفحة ١٧٣ من موضوع تورب يرتدى فيها زياً مختلفاً عن الزى الذى يرتديه الملاك فى لوحة المحراب بالدير الأبيض ، ومن جهة أخرى فإن السيد المسيح فى الصورة التى بالدير الأبيض يرتدى عباءته بنفس الطريقة التى استخدمت بالنسبة للشخص المبين على صفحة ١٧٤ من نفس موضوع تورب .

أما السؤال الذى يتحتم علينا طرحه فهو يدور حول ما إذا كانت لوحات باويط قد أنجزت منذ فترة متأخرة فى تاريخ هذا التجمع الرهبانى عند ما كان الدير مستخدماً لإقامة عدد من الرهبان غير المتوحدين أم لا ؟ ومن الممكن مناقشة القول بأن ملامح معينة لهذه اللوحات تعكس الممارسات المبكرة فى فن الأيقنة ومنها على سبيل المثال الشعر الكثيف الذى يتميز به رؤوساء الملائكة والذى يشكل إطاراً متناسقاً حول الرأس

ونحن نعلم أن هذا الأسلوب فى تصوير الشعر قد حل محله فى الفن المسيحى الحديث رسم الشعر المجعد ، فى شكل خصلات متهدلة تسترسل على الكتفين وتربط بشرائط ويشبه ذلك أيضًا التصميمات الهندسية التى وجدت على الأعمدة وهى تعكس التشكيلات الزخرفية المبكرة[١٨] ولكن هذه العوامل كلها لا تكفى لتحديد تاريخ ثابت ولكنها تساعد على عرض الطبيعة غير المؤكدة لفكرة تورب ، ويصدق القول بأن اللوحات التى فى الكنيسة الشمالية مختلفة عن غيرها من اللوحات من ناحية الأسلوب الفنى المستخدم فى نفس الموقع ، ولكن إذا لم يوجد دليل أكثر دقة فسيظل اقتراحهم حول العودة بهذا التاريخ إلى القرن الثانى عشر مشكوكاً فيه ، وهناك بعض من الشك فى القول بأن معظم اللوحات الموجودة فى هذا الموقع تنتمى إلى فترة أقدم زمنيًا وبالرغم من الميل إلى ترجيح استخدام أسلوب دقيق لتحديد التاريخ بسبب غياب العناصر الواضحة إلا أن الدراسة المتعلقة بالأيقنة والأساليب تتيح إمكانية الفصل بين المجموعات العديدة .

ولابد أن اللوحات القديمة تتضمن تلك ذات الصلة الواضحة بالتقليد الهلنستى مثل معظم التصميمات الزخرفية (المأخوذة عن نماذج أصلية من الموزايكو) ، والموضوعات الرمزية مثل الفضائل، والفكر الوثنى المنفرد والمتمثل فى الإله إيروس وهو يركب الفهد ، فلا بد وأن هذه الموضوعات كلها تنتمى إلى فترة قد لا تتجاوز الربع الأول من القرن السادس ، وكذلك أيضاً يمكن أن نعتبر سلسلة الموضوعات التى تخص داود النبى ضمن هذه المجموعة بالرغم من أن دى بورجيه يحب أن يضعها عند نهاية القرن السابع أو بداية القرن الثامن[١٩] ويبدو أن هذه اللوحات تعكس تقليداً يهودياً قد يكون موجوداً فقط فى المراحل الأولى للفن المسيحى فى مصر ، إنَّ التصميمات الزخرفية التى تتضمن تشكيلات نباتية ، تلك التى تفصل بين المناظر المختصة بالنبى داود ، وتلك التى تكون الصف السفلى عبارة عن نسخ واضحة من لوحات الموزايكو التى من إنطاكية (وربما من أماكن أخرى فى ذلك الوقت)[*] .

(*) لقد تكرر من المؤلف ترديد هذه الفكرة ونحن نصحح له ما أورده من تشويه متعمد فنقول أن الفنان لم يصور الفكر اليهودى ولكنه اتخذ لنفسه منهج تصوير أحداث ومواقف ورد ذكرها فى أسفار العهد القديم من الكتاب المقدس وعرضها دون أن يتدخل فيها بالتغيير أو التحريف حرصاً منه على قدسية هذه الأسفار التى يؤمن بها المسيحيون - (المترجم) .

وهناك اللوحات التى تعكس التأثير الفارسى مثل منظر الصيد فى الكنيسة رقم ٣٧ ، والأنبياء فى الكنيسة رقم ٧ ، وبعض مناظر القديسين المحاربين التى قد تنتمى معظمها إلى الربع الأول من القرن السابع ، وبالرغم من أن التصميمات الفارسية لابد وأنها تسربت إلى القطر قبل الغزو الأول سنة ٥٨٣ والثانى سنة ٦١٧ إلا أن تطبيق الأشكال الساسانية كان أكثر انتشاراً خلال فترة الاتصال المباشر ، ولابد أن الملابس التى يرتديها الأنبياء قد تساند هذه الفكرة لأنها تماثل تلك التى يرتديها الأشخاص الذين ظهروا فى مخطوط قزمان ودميان والتى يعود تاريخها الأصلى إلى عصر جوستنيان ، أما الخف الذى يرتديه بعض الأنبياء فى القدمين فهو ينتمى إلى طراز مميز[٢٠] يعتبر حسب ما ذكره برشم وكلوزوت غريباً على طبيعة القرن السادس[٢١] .

أما حقيقة أن القليل من لوحات المحراب سليمة بأكملها فإنها تجعل كل محاولة لتحديد تاريخها محفوف بالمخاطر ، وبالإضافة إلى ذلك فإن محتوياتها كأيقونات تناقض نفسها وأن الملامح التى قد يظن البعض أنها تكشف عن خصائص قديمة أو حديثة توجد متقاربة ولذلك فإننا نعتبر الملاحظات التالية على سبيل المحاولة .

لقد تلاحظ أن ثلاثة فقط من الحجرات بها رسومات غير سليمة تماماً ضمن لوحات المحراب وهى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ والحجرتان رقم ٦ ، ٢٠ ومن بين هذه الحجرات الثلاثة نجد أن الكنيسة الصغرى رقم ١٧ والحجرة رقم ٦ تتميزان بوجود ملامح شائعة فى القسم العلوى ، يظهر العرش الذى يجلس عليه السيد المسيح وهو يتميز بنفس الخطوط الخارجية غير الواضحة فى الظهر وفى كل حالة يستخدم علامة البركة التى تعود إلى أصل لاتينى ويمسك كتاباً مفتوحاً فى يده اليسرى ونجد أن أوضاع الكتاب متماثلة ، ونقطة الاختلاف الوحيدة هى أنه بينما نجد صورة السيد المسيح فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ تمثله شاباً حليق اللحية فإننا نراه فى الحجرة رقم ٦ ملتحياً بلحية غير كثيفة وكذلك فإن شعر الرأس أكثر غزارة فى لوحة الكنيسة الصغرى رقم ١٧ ولكنه فى الحجرتين الأخريين يشكل هالة ثانوية وإطاراً يحيط بالوجه ، وينتهى خلف الرقبة ، وكذلك فإن أجنحة المركبة السمائية تتخذ نفس الشكل مع المخلوقات الأربعة غير المتجسدة وكذلك فإن الملائكة الذين يحيطون بالمركبة يرتدون نفس الملابس وكل منهم يتميز بوجود شريط فى شعره ، وفى الصف السفلى فى كلا المنظرين نجد أن القديسة مريم يحيط بها الرسل على الجانبين بالرغم من أنها فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ تظهر فى الوضع الأمامى بكامل استدارة الوجه ، إلا أننا

نراها فى الحجرة رقم ٦ تحمل الطفل يسوع ، ونرى أن عباءتها فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ مزخرفة بالصلبان ولكن من الصعب تحديد ما إذا كانت هذه الصفة قد تكررت فى الحجرة رقم ٦ أم لا ، ويرتدى جميع الرسل ملابس متشابهة بما فيها الطراز الخاص من الخف الذى يُلبس فى القدمين ، ونجد أن القدمين متقاطعتان فى كلا المجموعتين من اللوحات وكذلك فإن الزخارف التى على الأثواب الداخلية وعلى العباءات هى نفس الزخارف كما أن الكتب التى يحملونها تتميز بنفس الأغلفة المرصعة ، ويقف بطرس الرسول على يمين العذراء مباشرة وهو يحمل مفتاحاً فى يده اليسرى ويتميز المفتاح بنفس الشكل فى كلا المجموعتين من اللوحات ، وأخيراً فإن لوحات الفريسكو تستخدم نفس الهالة التى تحيط برؤوس الرسل ، وبالرغم من وجود اختلافات معينة إلا أن التشابهات بين المجموعتين تؤكد أنهما تعاصران إحداهما الأخرى وحتى رسم ملامح وجوه الرسل مماثل ، ويبدو أن شكل لوحات المحراب التى تعرضها لنا هاتان المجموعتان يمثل مرحلة مبكرة فى تطور الفكرة ، وبالرغم من أن تصوير السيد المسيح فى شكل شاب ليس ظاهرة مبكرة إلا أن ظهوره خلال كافة مراحل تطور الأيقونات المسيحية أكثر شيوعًا ويبدو لنا كذلك أن شعر السيد المسيح وشعر الملائكة أيضاً ينتمى إلى شكل خصلات طويلة مسترسلة ولكننا نجد أن شعر الملائكة مربوط بشريطين ويبدو أن هذه الخاصية الأخيرة أصبحت شائعة ابتداء من القرن السادس فصاعداً[٢٢] أما بخصوص زخرفة عباءة العذراء بالصلبان فهذه الخاصية أيضًا لم تكن ظاهرة فى الفن المسيحى المبكر[٢٣] أما عن عرش السيد المسيح الذى يعبر عن شكل بسيط فى هاتين المجموعتين من اللوحات فقد أصبح بعد ذلك أكثر زخرفة وانشغالاً بالتفاصيل .

وهناك دلائل تشير إلى أن هاتين اللوحتين تعكسان تقاليد قديمة بينما هما فى نفس الوقت تحتويان على بعض الملامح التى تميز الفترة الانتقالية مثل الشريط الذى فى شعر الملائكة الخالى من شرائط القماش الملونة ، واللحية الصغيرة المنسقة وربما أيضًا الخف الذى يلبسه الرسل فى أقدامهم الذى يبدو أن طرازه وسط بين الطرز القديمة والحديثة[٢٤] وبناء على هذه الدلائل نستطيع القول بأن هذه اللوحات تعود تاريخياً إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادى ، أى إلى نفس الفترة التى ربما ينسب إليها صورة السيد المسيح التى فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٦ ولوحة الفريسكو التى تنتمى إلى الكنيسة الصغرى رقم ٤٢ التى رغم تلفها جزئيًا إلا أنها تتضمن الكثير من المعالم التى تتفق مع تلك التى فى الحجرة رقم ٦ .

ويبدو أن هناك درجة ثانية من الخصائص تنتمى إليها الرسومات الموجودة فى الحجرة رقم ٢٠ وهنا نجد أن عرش السيد المسيح يتميز بظهر محدد ، وأن الكتاب الذى يمسك به مغلق وموضوع فى ثنية كوع الذراع الأيسر وأن إشارة منح البركة تتخذ الشكل اليونانى ، أما شعره فإنه طويل ويسترسل على الكتفين ، ولم نجد بين الرسل من يمسك كتاباً ،أما مفتاح بطرس فهو مختلف سواء فى الشكل أو طريقة الإمساك به ، أما ملابس الرسل فرغم أنها متشابهة فى كافة اللوحات إلا أنها هنا بيضاء اللون كلها ، ومن الصعب تحديد طراز الأحذية ، أما عباءة العذراء فهى مزخرفة بالصلبان كما هى فى الرسومات السابقة ، أما الشكل الأمامى للسيد المسيح فإنه يدل على أن هذا الرسم يمكن نسبته إلى فترة أحدث بالنسبة للرسومات الأخرى ربما كانت هى أوائل القرن السابع .

وتبين اللوحتان اللتان تمثلان عماد السيد المسيح اختلافات موجودة فى النماذج الأخرى لهذه الفكرة الذائعة الانتشار فى الفن المسيحى المبكر ، ولا تساعد كثيراً فى تحديد التواريخ ، وهناك دلائل على أن اللوحة التى فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ قد أجريت عليها بعض الإصلاحات (خاصة اليد اليمنى للسيد المسيح) ونجد فى هذا الصدد أن الوجه الملتحى للسيد المسيح يثير الاهتمام فقد كان الشائع تصويره كشاب حليق الذقن كما كانت هناك أيضًا بعض نماذج يظهر فيها السيد المسيح ملتحياً يعود أحدها إلى سنة ٥٨٦ للميلاد ، وربما كانت اللحية هى الإضافة التى أضيفت إلى لوحة باويط تحت تأثير أحد النماذج السورية ، وهناك عامل آخر قد يدفعنا للقول بأن اللوحة فى حالتها الأصلية تنتمى إلى فترة مبكرة وأقصد به الهالة التى لا تحمل صلباناً وتحيط برأس السيد المسيح ، لقد أصبحت الهالة التى تحيط بها الصلبان عادية ابتداءً من منتصف القرن السادس[٢٥] ونرى نسخة أخرى تمثل نفس الفكرة فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ وهى هنا تتميز بالهالة ذات الصلبان التى لابد وأن تدل على تاريخ أحدث من تاريخ النموذج الذى بالكنيسة الصغرى رقم ٢٧ هذا إذا صحت الملحوظة التى أوردناها عاليه ، أما طراز الخف الذى يرتديه الملاك فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ وبالرغم من أنه ليس سليمًا تمامًا إلا أنه سليم بما يكفى لبيان أنه يتفق مع الطراز رقم ٤ فى قائمة بيرشم وكلوزوت التى تعود إلى القرن السادس أو السابع ، وكذلك فإن الملابس التى يرتديها الأشخاص الذين فى لوحة الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ تبين هى الأخرى طرازاً أحدث من الملابس البسيطة التى وجدت فى لوحات الكنيسة رقم ١٧ .

إن الدليل الضعيف الذى تقدمه هاتان اللوحتان يفيد بأن النسخة التى فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ فى شكلها الأصلى تعتبر أقدم زمنياً بالنسبة لتلك التى فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ وإذا صح أن نسخة الكنيسة الصغرى رقم ١٧ قد أجريت عليها بعض الإصلاحات بالعودة إلى نموذج سورى من طراز مختلف فإن هذا الإصلاح ربما يكون قد حدث بالقرب من نهاية القرن السادس وهو يدل على أن اللوحة الأصلية تنتمى إلى تاريخ يعود نسبياً إلى النصف الأول من نفس القرن وربما قبله ، بينما يمكن نسبة اللوحة التى فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ إلى أواخر القرن السادس أو السابع .

ومن الصعب تحديد تواريخ اللوحات التى تمثل الشخصيات الرهبانية حتى فى أضيق الحدود ، وكذلك فإن مجموعة الملابس التى يرتدونها ظلت شائعة الاستخدام لفترة طويلة ، والأمر الثانى الواضح غالباً هو أن جميع اللوحات ليست من عمل فنان واحد فى وقت واحد ، وأن تحديد تاريخ تقريبى لإحدى المجموعات لا يستدعى إطلاق نفس التاريخ على باقى المجموعات بشكل آلى ، وإذا راعينا هذه الحقائق فربما وجدنا دليلاً يجعلنا ننسب مجموعة واحدة على الأقل من هذه المجموعات التى وجدت فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ إلى قرب بداية القرن السادس ونجد أن اثنين من الرهبان يرتدون أردية شبيهة بتلك التى يرتديها الأشخاص الذين نجد صورهم على لوحات الموزايكو بكنيسة سانت أبوللنير نوفو والتى يعود تاريخها إلى الفترة ما بين عامى ٥٠٠ – ٥٢٦ للميلاد ويؤيد تحديد هذا التاريخ المبكر وضع صورة الإله إيروس بنفس الكنيسة الصغرى التى لابد من انتمائها إلى مرحلة مبكرة من حيث الزخرفة ، وكذلك أيضاً لوحة المحراب التى تمثل العذراء والطفل يسوع التى تتميز بملامح عديدة تدفعنا إلى اقتراح تاريخ مشابه بالنسبة للنماذج التى فى لوحات الفريسكو الأكثر تطوراً داخل المحراب ، ومن جهة أخرى فإن العديد من نماذج لوحات الموزايكو التى بكنيسة سانت أبو للنير نوفو وغيرها يظهر فيها الأشخاص وهم يرتدون عباءة أو جبة فوق كتف واحد فقط بينما نجد العباءة تغطى الكتفين بالنسبة للأشخاص الذين يظهرون فى لوحات باويط وفى هذا الصدد نجد أنفسنا أمام تقليد شرقى توضحه لنا صور الأشخاص التى وجدت فى المنمنمات الدقيقة التى تزين بعض نسخ الأناجيل[٢٦] التى يمكن اعتبارها دليلاً على ضرورة تحديد تاريخ أحدث زمنياً لمعظم صور الشخصيات الرهبانية فى باويط .

(ب) سقارة : «القلاية رقم « أ » :

انظر : (Quibell, Excavations at Saqqara, 1905 - 1907, pp. 63 - 65 and pls. XL - XLIV) :

(أ) الحائط الشرقى :

تتضمن الحنية صورة العذراء المتوجة وهى ترضع الطفل يسوع وعلى جانبيها ملاكان ، والعرش هنا مزخرف بالجواهر الثمينة ومزود بظهر مرتفع ووسادة وترتدى العذراء رداء أرجوانياً طويلاً يتهدل على قدميها وعباءة أرجوانية تغطى الرأس والكتفين والصدر ، والجزء الذى يغطى الرأس مطرز بثلاثة صلبان ، وهى تضع الطفل على ركبتها اليمنى وتحتضنه بذراعها الأيمن وتقدم له صدرها إلى فمه بيدها اليسرى وهناك هالة نورانية تحيط برأس الطفل أما شعره فإنه مجعد ويمسك رسغ العذراء بكلتا يديه وهو يرتدى ثوباً داخلياً ذا كمين طويلين لونه أصفر ذهبى ، وتغطى عباءة ذهبية اللون كتفيه مع النصف العلوى من الجسم ويلبس صندلاً فى قدميه ، ونجد على يسار العذراء رئيس الملائكةجبرائيل بجناحيه والهالة النورانية حول رأسه ، ويتميز كذلك بنفس الشعر المجعد المزين بشريط من القماش ويلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين ذى لون أصفر ذهبى ومزخرف بشريط عريض عند الحافة وشريط آخر عند كل من الإسورتين ، مع حلية دائرية عند الكتفين والركبتين وحزام فى الوسط ونجد العباءة مربوطة عند الرقبة وهى تغطى الظهر والصدر والذراع الأيسر ومن الصعب تحديد أبعاد موطئ القدمين الأسود اللون ، وهو يحمل فى يده اليمنى عكازاً قصيراً يعلوه صليب وشيئاً غير محدد المعالم باليد اليسرى ، ويقف رئيس الملائكة ميخائيل على يمين العذراء بنفس هيئة رئيس الملائكة جبرائيل .

(ب) الحائط الشمالى :

يوجد على هذا الحائط منظر أربعة أشخاص واقفين فى مواجهة المشاهد بكامل وجوههم ، وإلى اليسار شخص عارى البدن فى وضع المواجهة وتصل لحيته إلى مستوى الساقين أما شعره فيصل طوله إلى الكعبين وقد أتلف اسمه الذى كان مدوناً



لوحة رقم (٤٢) سقارة : العذراء والطفل يسوع

باللوحة ولكن هذه الصورة تمثل الناسك المشهور أبانوفر السائح الذى يظهر فى الصور دائمًا بهذا الشكل ، ويليه الأنبا مكاريوس بلحيته المتشعبة وهو يمسك كتاباً ويلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين مع عباءة تنسحب على الكتفين وتنسدل عبر الجسم لتغطى الصدر والذراع الأيسر والساق اليمنى وهو يرتدى صندلاً فى قدميه ونجد أن الرداء والعباءة كلاهما مزخرفين بصلبان صغيرة ، وعلى يساره الأنبا أبو للو فى وضع المواجهة للمشاهد ويوجد صليب كبير على جبهته وصليبان آخران على كتفيه ، وتتكون لحيته من العديد من الخصلات المتلاصقة ويرتدى رداء بدون أكمام ويصل طوله إلى الكعبين مع عباءة ملتفة حول الكتفين والصدر وتنسدل على الظهر ، ويلبس صندلاً فى قدميه أما الرداء والعباءة كلاهما فإنهما مزخرفان بصلبان صغيرة والشخص الذى على اليمين مجهول بالرغم من إمكانية أن يكون هو القديس فيب الذى يصور غالبًا بصحبة القديس أبوللو ، ويتميز بلحية قصيرة مدببة ويحمل كتاباً ويرتدى ملابسه بنفس الطريقة التى يتميز بها الأنبا مكاريوس ، وهنا عند أقدام أبوللو وفيب صورة شخص رابض ضئيل الحجم ، وهو يلمس أقدام القديسين وهو ملتح وعارى القدمين ويرتدى رداء طويلاً وعباءة أما الكتابان فهما ملونان باللون الأحمر والملابس تتميز باللون الرمادى الغامق أو الأصفر .



لوحة رقم (٤٣) أربع شخصيات رهبانية – سقارة

الكنيسة الصغرى رقم ب :

(انظر : Quibell, op. cit., pp. 65-66, and pls. XLV - LII) :

(أ) الحائط الشرقى :

أتلف القسم العلوى من لوحة الحنية تلفًا شديداً ولكن الجزء السفلى من صورة السيد المسيح مازال ظاهراً مع المركبة السمائية التى تبرز الأجنحة من جانبيها ، وقد ارتدى السيد المسيح رداء أحمر يصل طوله إلى الكعبين كما لبس صندلاً فى قدميه ، أما فى الأسفل الذى ينفصل عن الأعلى بصف من تصميم أوراق الشجر باللونين الأحمر والأخضر فإننا نجد ثلاث ميداليات كبيرة تتضمن صوراً نصفية والصورة الوسطى منها تمثل العذراء وحول رأسها هالة صفراء اللون مع عباءة أرجوانية تغطى الرأس ، بينما نجد على الجانبين الأيسر والأيمن رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل بأجنحتهما ويرتدى كل منهما رداء وعباءة، أما الخلفية التى وراء الوجوه فهى خضراء اللون .

(ب) الحائط الشمالى :

يتضمن صفًا من التصميمات الهندسية مكونًا من ميداليات حمراء تحتوى على تشكيلات صفراء اللون من أغصان النباتات ، أما الفراغات فتشغلها نقط سوداء أو حمراء على أرضية بيضاء ، وفى وقت من الأوقات كان هناك فوق هذا الصف صف آخر من صور الأشخاص ولكنه أتلف تماماً .

القلاية رقم (جـ) : (انظر : Quibell, op. cit., p.66) :

توجد هنا صورة أحد القديسين المحاربين فوق ظهر حصان وقد أتلفت بمجرد اكتشافها .

القلاية رقم (د) : (انظر : Quibell, op.cit., p. 67 and pls. LIX and LX) :

هناك لوحة محطمة فى حنية الحائط الشرقى، ويوجد فى الصف السفلى نصف طول خمسة أشخاص ، وفى الوسط صورة العذراء وعلى صدرها ميدالية تتضمن صورة نصفية للطفل يسوع، ويقف اثنان من رؤساء الملائكة أحدهما على يمينها والآخر على يسارها ،

وربما كانا هما جبرائيل وميخائيل ، وهناك عند كل طرف من طرفى الصورة شخص آخر وأحد الشخصين هو الأنبا إرميا والآخر مجهول (ربما كان هو أخنوخ الذى وجدت صورته مع إرميا فى حجرات أخرى) وقد رسم إرميا على شكل رجل عجوز بلحية رمادية رفيعة ، وشعر أبيض ووجه مستطيل رفيع محدد بخطوط سميكة ، وهو يرتدى ثوباً أبيض تحت عباءة ربطت حول الرقبة وتغطى الكتف الأيمن والذراع الأيمن ، وقد أمسك كتاباً فى يده اليسرى وفى نفس الوقت يسنده بيده اليمنى والهالة التى حول رأسه بيضاء اللون وفى داخلها هالة أخرى أصغر حجمًا(*) أما الصف العلوى فإنه يحتوى على بقايا المركبة السمائية التى تحمل السيد المسيح.

القلاية رقم (و) : (انظر : Quibell, op.cit., pp.67 - 68 and pls . LIV - LVII) :

(أ) الحائط الشرقى :

يتضمن الصف العلوى من لوحة الحنية بقايا شظيات من صورة السيد المسيح الجالس على العرش ولم يبق سليمًا من المنظر إلا القسم السفلى من المركبة ، والساق اليمنى للسيد المسيح ورأس العجل ، هناك أيضاً على اليسار واليمين ميداليات تتضمن النصف العلوى لشخص فى وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد ونرى فى الصف السفلى العذراء واقفة وهى تحمل الطفل يسوع ، وترتدى الرداء الطويل المعتاد الذى يحجب رأسها ، وإلى يسارها مباشرة صورة رئيس الملائكة جبرائيل ممسكاً بنموذج للكرة الأرضية فى يده اليمنى ، بينما يمسك بيده اليسرى عكازاً طويلاً ، وهو يلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين ومزخرفًا بشريطين من الأرجوان يهبطان من الكتفين حتى الطرف السفلى حيث ينتهيان بأقراص أو حلقات ، وحليات مستديرة وحزام وهناك عباءة تغطى الكتفين والظهر والصدر ، أما الأشخاص الثلاثة الذين على يسار العذراء

(*) الأنبا إرميا الذى ورد ذكره فى مواضع كثيرة من هذا الكتاب هو مؤسس هذا الدير الذى اكتشفت أطلاله فى سقارة ، وهو غير إرميا النبى الذى عاصر سبى نبوخذ نصر لليهود وهو أيضًا صاحب سفر إرميا وسفر مراثى إرميا من أسفار العهد القديم بالكتاب المقدس . وأخنوخ المذكور هنا هو تلميذ الأنبا إرميا وليس أخنوخ النبى الذى قال عنه الكتاب المقدس (وسار أخنوخ مع الله ولم يوجد لأن الله أخذه – التكوين ٥ : ٢٤) ويجب ألا نخلط بين شخصيات الرهبان والأنبياء لأننا نعرف أن الراهب عند دخوله سلك الرهبنة يتجرد من اسمه الأصلى ويطلق عليه اسم أحد الأنبياء أو الرسل أو كبار القديسين المشهورين – (المترجم) .

فإنهم ملتحون وتحيط برؤوسهم هالات نورانية وهم القديس بطرس ، وأخنوخ وشخص ثالث مجهول ، ويحمل بطرس كتابًا ، ويلبس رداء طويلاً أبيض اللون تحت عباءة صفراء تغطي الكتفين والظهر والصدر ، أما أخنوخ فإنه يحمل درجًا كتب عليه بالقبطية عبارة «كتاب الحياة» وتغطى عباءته الكتفين والذراع الأيسر والوسط والفخذ الأيمن، ويبدو أنه يلبس خفاً فى قدميه أما الشخص المجهول فقد رسم فى الوضع الأمامى وقد ارتدى نفس الملابس التى يرتديها القديس بطرس وبقى شخص إلى يمين العذراء سليمًا ولا يمكن رؤيته إلا عن طريق صورة فوتوغرافية مقربة (اللوحة رقم ٥٤) ويوجد على يمين الحنية لوحة تمثل الثلاثة فتية فى أتون النار وقد وقفوا فى وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد وحول رؤوسهم هالات نورانية ويلبسون أردية داخلية على شكل بنطلونات مع عباءة تنسدل على الظهر ومربوطة فى الرداء الداخلى بواسطة شريطين من الجلد يمران فوق الكتفين ومربوطان فوق الصدر بواسطة مشبك ، ونجد الملاك الحارس إلى اليسار وهو يمد عكازاً يعلوه صليب أمام الثلاثة فتية .

(ب) الحائط الشمالى :

توجد هنا زخارف مفصلة فى صفين ، يشمل الصف العلوى سلسلة من أشكال المعين التى تشغلها تشكيلات حمراء من أغصان الشجر مع أوراق نباتية خضراء ، أما فى الصف السفلى فنجد شكل ستارة مقسمة إلى ألواح رأسية ضيقة بداخلها تشكيلات نباتية ، وقد وجد هذا التصميم الأخير على الحائط الغربى أيضًا .

الحجرة رقم ز : (انظر : Quibell, op.cit., pp. 68-69 and pls. LIII and LVII) :

تتضمن هذه الحجرة زخارف زهرية وهندسية مفصلة ويشمل الصف العلوى تصميماً متصلاً على شكل حرف « U » وينتهى ذراعا حرف « U » بعقد كبيرة يخرج منها ثلاثة أغصان مورقة ومعها زهرة ويتضمن وعاء كل شكل « U » ورقة شجر كبيرة وتتميز الأزهار باللون الوردى والأوراق باللون الأخضر والعقد باللون الأحمر وهناك فى أسفل الرسم سلسلة من أشكال المعين التى تتضمن زخارف نباتية كبيرة مع دائرة حمراء يمر من خلالها نجم زهرى أخضر اللون .

الحجرة رقم ٧٠٩ :

(انظر : Quibell, Excavations at Saqqara, 1907 - 1908 p.9 and pls.XIII - X) :

(أ) هناك على الحائطين الشمالي والغربي صور نصفية تجسد الفضائل ومن بين الصور السليمة نجد فضائل هي: الإيمان ، والرجاء ، والبر ، والاحتمال ، والصبر ، والرحمة ، وقد رسمت جميعها مجنحة وحولها هالات نورانية وتلبس صورة كل فضيلة رداء داخلياً وعباءة تحيط بالكتفين وتعبر الصدر من اليسار إلى اليمين ويمسك الشخص الممثل للفضيلة قرصًا بكلتا يديه على جانبه الأيسر وهناك حلية من الحرير على شكل وردة فى داخل القرص .

(ب) الحائط الشرقي :

يوجد هنا رسم للسيد المسيح الجالس على العرش داخل المركبة والعرش مرصع بالجواهر ومزود بوسادة فوق المقعد أما السيد المسيح فهو ملتحٍ وتحيط برأسه هالة صفراء اللون ويصل رداؤه الداخلى حتى الكعبين مع عباءة تغطى الرأس والكتفين والوسط والساق اليسرى ، واليد اليمنى مرفوعة بعلامة البركة ويظهر فيها الإصبع الوسطى والإبهام متلامسين وتمسك اليد اليسرى كتاباً وتبرز من المركبة أربعة أجنحة وفى داخلها رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين ، وهناك ميداليتان تحتويان على صورتين نصفيتين تمثلان الشمس والقمر وهما على الجانبين الأيسر والأيمن للمركبة وعلى جانبى المركبة أيضًا صورتان نصفيتان لملاكين ، وتمتلئ الفراغات بنجوم على شكل ورود صغيرة داخل وخارج المركبة ويوجد رسم على يسار الحنية يمثل نخلة تحمل سباطات ضخمة من البلح وإلى اليمين نجد صليبين مزخرفين وطاووسين يواجه كل منهما الآخر .

الحجرة رقم ٧٠٥ : (انظر : .Quibell, op.cit., p.10) :

يوجد هنا فى هذه الحجرة ما أطلق عليه كيبل اسم « صور قديسين واقفين » .

الحجرة رقم ٧١٢ : (انظر .Quibell, op.cit., p11) :

تتضمن صليباً داخل إكليل من الزهور ، والإكليل ملون باللون الأحمر ومربوط بعقدة فى أسفله وتبرز أوراق الشجر من بين وصلات أذرع الصليب الأربعة .

الحجرة رقم ٧٧٣ : (انظر ,Quibell, op.cit., p11 and pls. XLI and XIII) :

توجد هنا بقايا زخارف واضحة على الحائط الجنوبى ، وهى تتكون من أشكال المعين الكبيرة مع تصميمات زهرية فى داخلها وفى الفراغات التى خارجها وتتضمن اللوحات الرأسية الجانبية سيقان نباتات تخرج من زهريات أما فى أعلى اللوحات فهناك صور أشخاص واقفين بين الأزهار .

الحجرة رقم ٧٢٧ : (انظر .Quibell, op.cit., p17 and pl. XI 4) :

توجد هنا ميداليتان كبيرتان إحداهما تتضمن صورة نصفية لأحد رؤساء الملائكة وهو يحمل درجاً بيده اليسرى بينما تشير يده اليمنى بعلامة منح البركة .

الحجرة رقم ٧٣٣ : (انظر .Quibell, op.cit., p18 and pl. X4) :

يوجد منظر السيد المسيح على العرش داخل المركبة السمائية فى الحنية التى بالحائط الشرقى ويظهر هنا بلحية قصيرة ويمسك كتاباً فى ثنية كوع الذرا ع الأيسر ، بينما تشير يده اليمنى بعلامة البركة ، وهو يرتدى رداءً طويلاً أصفر اللون وعباءة أرجوانية تغطي الكتفين والصدر ، وتمتلئ الفراغات بالنجوم على شكل ورود صغيرة ، ويقف على كلا الجانبين ملاك رافعًا يديه .

ونجد أن بعض أعمدة الكنيسة الرئيسية مزخرفة – انظر :

. (Quibell, op.cit., pp. 1-7, Figs . 1 and 2 and pl. XI, 1 and 2) .

ونجد أن الزخرفة التى على هذه الأعمدة مكونة من ثلاثة صفوف ، ويتضمن الصف العلوى أشخاصًا واقفين ويحملون كتبا ، وتحتهم دوائر تتضمن طيوراً ، ويصور الصف السفلى زخارف من تلك التى تتميز بها الستارة ، ويتضمن عمود أخر رسمًا للأنبا أبو للو ويظهر فيه ممسكًا بكتاب ومرتديا رداءً طويلاً تحت عباءة ، وهناك منظر ثالث يمثل شخصًا عاريًا واقفًا وهو يحمل كتابا فى ثنية كوع ذراعه الأيسر ويرتدى رداء طويلا يصل طوله إلى الكعبين وعباءة تنسدل إلى منتصف الظهر .

البهو الذى على شكل مثمن الأضلاع : انظر :

(Quibell, Excavations at Saqqara, 1908 - 1910 , pp. 3 - 4 and pl. VII left.)

(أ) هناك فى المخزن الذى على شمال هذا البهو ، على الحائط الشمالى رسم يمثل تسعة أشخاص منهم اثنان واقفان عند كلا الطرفين ، أما عن الخمسة الذين فى الوسط فمنهم أربعة جلوس على عرش أو أريكة بينما ظهر الخامس واقفًا وهم جميعًا مزودون بمواطئ للأقدام ، ونظراً لضيق المساحة فإن الأربعة الوقوف فى الجانب أصغر من الآخرين ويمسك كل من هؤلاء الأربعة كتابا بالطريقة المعهودة ويرتدى رداء خارجيًا يصل طوله إلى الكعبين تحت عباءة تغطى الكتفين والصدر والظهر ويلبس صندلا فى قدميه ، أما الأردية فهى مزخرفة بصلبان صغيرة ، أما عن الخمسة أشخاص الذين فى الوسط فإنه من المحتمل أن يكون واحدا منهم وهو الذى على اليسار سيدة ، وهى ترتدى رداءً طويلاً أصفر اللون وعباءة لونها خليط من الأزرق والرمادى ، وفى قدميها خف أسود ، مزين بوردة صغيرة على كل فردة ، أما صور الأربعة الآخرين فهى سليمة جزئيًا . يبدو كل منهم مرتديا رداء طويلا يصل إلى الركبتين وعباءة وكلا الرداء والعباءة مزخرفان بصلبان صغيرة ، ونجد أن عباءة أحدهم مزودة بحافة إضافية كما أن ثلاثة منهم يلبسون الصنادل بينما يلبس الأخر خفا مزخرفا ، ونميز اثنين من بينهم يشيران بعلامة منح البركة باليد اليمنى .

(ب) الحائط الشرقى :

يتضمن سلسلة من الميداليات التى تحتوى على صور نصفية ولم يصف كيبل إلا واحدة منها فقط تمثل شخصًا تحيط برأسه هالة نورانية ويضع إكليلا فى شعره وتمسك يده اليسرى عصا قصيرة بينما ترتفع اليد اليمنى بعلامة البركة .

المطعمة : (انظر : Quibell, op. cit., pp.4 - 6 and pl. XII)

الحائط الشمالى :

يتضمن النصف السفلى من رسم يمثل ذبيحة إسحاق ، ونجد إلى اليمين عمودا يسبقه سلم مدرج وربما كان ذلك يعنى المذبح وكان إسحاق على الدرجة السفلية عاريا إلا من إزار وقد ربطت يداه خلفه ، وإلى اليمين يقف إبراهيم وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الركبتين مع وشاح أحمر ينسدل على الصدر وعبر الوسط ، وتمتد يده

اليسرى نحو إسحاق بينما يمسك بيده اليمنى سيفًا . وخلفه كبش مربوط فى شجرة وفي اليسار الأقصى يقف شخص آخر يرتدى رداء طويلاً يصل إلى الكعبين مع عباءة حمراء ضاع الجزء الذى يغطى منها الرأس ، ويوجد فوق هذا المنظر صف يتضمن التصميم الذى على شكل حرف « U » الذى سبق الحديث عنه ، مع تشكيل من أوراق الشجر الخضراء داخل كل حرف U وعند رأس الأشخاص الواقفين توجد ورود صغيرة بيضاء بطول قاعدة التصميم ، وهناك صف ثانٍ يتضمن التصميم المتشابك المعتاد .

بهو المنبر : (انظر : Quibell, op. cit., pp.7-8) :

يتضمن رسمًا يمثل القديس تادرس راكبا على ظهر الحصان .

الحجرة رقم ١٨٠٧ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.19 and pl. XXVI) :

هناك رسم فى حنية يمثل العذراء وهى ترضع الطفل يسوع ، ويوجد إلى اليمين أحد رؤساء الملائكة يحمل صليبًا ، ويوجد فوقه صورة نصفية لرجل يمسك كتابا ، وقد زخرف سقف الحجرة الداخلية بعدد من الرسومات التى تشبه رسوم الأطفال وهى تتكون من سلسلة من الميداليات التى بداخلها صور نصفية ، وهناك أيضًا صليب فى ميدالية .

الحجرة رقم ١٧٤٠ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.12) :

توجد آثار لوحه تمثل السيد المسيح ورأس العذراء وذلك داخل حنية .

الحجرة رقم ١٧٢٧ : (Quibell, op. cit., p.22 and pl. XXIV) :

يوجد فى حنية تكرار الفكرة المعتادة فنرى صورة نصفية للسيد المسيح ملتحيًا وحول رأسه هالة ، وهو يمسك كتاباً بيده اليسرى بينما ارتفعت اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وهو يرتدى رداء ذا كمين طويلين وعباءة حول الكتفين وتلتف حول الوسط وعلى كلا الجانبين الأيمن والأيسر توجد ميداليتان بداخلهما صور نصفية وفى أسفل الصورة جلست العذراء وهى تحمل الطفل مقمطاً أما إلى اليمين فهناك رسم رئيس الملائكة ميخائيل ويليه شخص آخر يحمل درجاً ربما كان هو أخنوخ ، أما إلى اليسار فهناك رئيس الملائكة جبرائيل وإرميا ويتميز رئيسا الملائكة كلاهما بالجناحين والهالة النورانية التى تحيط برأس كل منهما ، ويرتدى كل منهما رداء يصل إلى الكعبين مزخرفاً بزخارف دائرية وشرائط أرجوانية تمتد من الكتفين حتى الطرف السفلى وفى نهايتها أقراص دائرية مع حزام فى الوسط ، وتوجد عباءة مربوطة عند الرقبة وتنسدل

على الظهر ، ويمسك كل منهما بنموذج للكرة الأرضية في يده اليسرى ، وعكازًا يعلوه صليب في يده اليمنى . أما الشخصان الآخران فلم يظهرا في الصورة الفوتوغرافية .

الحجرة رقم ١٧٣٣ :

تتضمن الحنية رسمًا تالفًا من الممكن أن نتعرف منه إلى صورة العذراء والطفل يسوع مع صورتين تمثلان إرميا ورئيس الملائكة ميخائيل إلى اليسار ورئيس الملائكة جبرائيل وأخنوخ إلى اليمين ، ويمسك أخنوخ قلماً يغمسه في دواية موضوعة على حامل صغير .

الحجرة رقة ١٧٢٤ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.23) :

حالة الرسم الموجود في الحنية رديئة ولكن من السهل أن نميز فيها صور العذراء وأخنوخ وإرميا وأحد رؤساء الملائكة على كلا الجانبين ، ويحمل كل من القديسين على كتفيه عكازا طويلا في أعلاه صليب ، ويوجد على حوائط هذه الحجرة أيضًا تصميم زخرفي يتكون من أشكال المعين التي تتضمن دائرة وأربعة أوراق نباتية مثل أوراق البرسيم .

الحجرة رقم ١٧٢٣ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.23 and pl. XXV) :

يوجد في الصف العلوي في الحنية رسم غير سليم يمثل السيد المسيح في صورة نصفية داخل المركبة السمائية ويمسك كتابا في يده اليسرى ويشير بيده اليمنى بعلامة منح البركة ، أما الفراغات التي خارج المركبة فتمتلئ بحليات على هيئة الورود الصغيرة ، ويوجد في الصف السفلي صورة للعذراء وهي تحتضن ميدالية إلى صدرها وفي داخل الميدالية صورة نصفية يقول كيبل أنها تمثل أحد القديسين وهو يظهر كشخص حليق الذقن وتحيط برأسه هالة نورانية ، ولابد أنه الصبي يسوع ، ويوجد على جانبي العذراء اثنان من رؤساء الملائكة .

الحجرة رقم ١٧١٩ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.23 and pl. XXXIII) :

يوجد في اللوحة التي في الحنية صورة العذراء جالسة على العرش وهي تمسك بالطفل يسوع على ركبتها اليسرى ، وترتدي رداء أرجوانيًا طويلاً يغطي الرأس أيضًا بينما يرتدي الطفل يسوع رداءً داخليًا طويلاً وعباءة ، ويوجد على كلا جانبي العرش رئيسا الملائكة ميخائيل وجبرائيل وكلاهما يتميز بالأجنحة ، وعاري القدمين ويلبس

رداء يصل إلى الكعبين وعباءة حمراء تغطى الكتفين والظهر والوسط والساق اليمنى ، والرداء مزخرف بشريطين وأسورتين باللون الأسود ، وهناك صليب عند الرقبة وصليب آخر عند الطرف السفلى ويمد كلا الملاكين يديه أمامه وأصابع الإبهام مفتوحة ، ويوجد على كلا جانبى الصورة شخصية رهبانية ، الأنبا إرميا إلى اليسار وربما أخنوخ إلى اليمين ، ويتميز الأنبا إرميا بالشعر الأبيض واللحية البيضاء وهو عارى القدمين ويرتدى رداءً داخليًا أبيض اللون وعباءة صفراء ملتفة حول الكتفين والوسط وتنسدل خلف الظهر ، وقد زخرف الرداء الداخلى بشريطين يصل طولهما إلى طرف الرداء كما كان حرف « H » مدونا على حافة العباءة ، وهو يمسك كتابا بكلتا يديه ، وكذلك كان أخنوخ أبيض الشعر واللحية بصرف النظر عن أن الشعر هنا مجعد، ويلبس رداء داخليا أبيض اللون يصل طوله إلى الكعبين ومزخرف بشريطين يصل طولهما إلى طرف الرداء باللون الأسود ، وهناك صليب عند حافة الرداء ، وتلتف عباءته الحمراء حول الكتفين وتغطى الظهر والوسط والساق اليمنى ، وتتشابك يداه معا عند الصدر . ويبدو أنه يلبس خفًا فى قدميه .

الحجرة رقم ١٧٢٥ : (Quibell, op. cit., pp.23 and pls. XXII and XXIII) :

تمثل اللوحة التى فى الحنية العذراء جالسة على العرش وهى ترضع الطفل يسوع وترتدى ثوبًا طويلا أحمر يغطى الرأس مع وجود صليبين صغيرين عند الرقبة والوسط، وصليباً آخر على الرأس ، وتستدير برأسها قليلا نحو الطفل يسوع الذى يجلس على ركبتها اليمنى ، وتقدم ثديها الأيسر إلى فمه بينما أمسك هو رسغها الأيسر بكلتا يديه وهو يرتدى رداء ذا كمين طويلين ، وعباءة تغطى الكتفين والنصف السفلى من الجسم ويلبس صندلا فى قدميه ، ويقف أحد رؤساء الملائكة عند كل من جانبى العرش . أحدهما هو جبرائيل ولابد أن الآخر هو ميخائيل ، وهما يقفان فى وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد وكل منهما يتميز بالجناحين ويرتدى رداء مزخرفا بحلية دائرية ويمسك عصا قصيرة فى يده اليمنى (صولجانا) وهو يرتدى عباءة حمراء مربوطة حول الرقبة وتغطى الذراع الأيسر والصدر والظهر ، وقد رفعت اليد اليسرى عند مستوى الوسط ، وربما كانت تحمل شيئًا غير محدد الشكل ، وتوجد ميدالية عند كل جانب من جانبى رأس العذراء وتتضمن الميدالية التى على يمينها صورة نصفية للأنبا إرميا بينما تتضمن الأخرى صورة نصفية لأخنوخ .

وهناك صفان من الزخرفة أعلى هذه اللوحة ، يميلان مع انحناءة الحنية ويتكون الصف السفلى من سلسلة من أنصاف فروع الأشجار الحمراء والخضراء والمنسقة على شكل حرف « U » مع تشكيلات زخرفية ، أما فى الصف العلوى فإننا نجد سلسلة من الميداليات تتضمن صوراً نصفية لتشخيص الفضائل ، التى تبدو جميعها ذات شعر أسود كثيف وتضع أقراطا فى آذانها .

الحجرة رقم ١٧٦٦ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.25) :

يصف كيبل الأعمال الفنية فى هذه الحجرة بأنها «حنية بها رسومات» ، ولم ترد بعد ذلك أية أوصاف أو صور فوتوغرافية أو تسجيلات لهذه الرسومات .

الحجرة رقم ١٧٩٥ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.28 and pl. XXV) :

توجد فى الحنية صورة نصفية تمثل السيد المسيح ، ملتحياً وتحيط برأسه هالة نورانية ، وهو يرتدى رداء ذا ياقة عالية وعباءة تلتف حول الكتفين وتمر عبر الوسط ، وتمسك اليد اليسرى كتاباً بينما ترتفع اليد اليمنى بعلامة البركة ، ويتلامس الإصبعان السبابة والإبهام ، ويظهر على جانبيه ملاكان يمدان أيديهما نحوه وأصابع الإبهام مفتوحة إلى أسفل ، أما إطار العقد فهو مزخرف بتشكيل من أوراق الشجر .

وقد ذكر كيبل مناظر أخرى على حائط هذه الحجرة ، ولكن لم نجد تحديداً لها فى أية مصادر أخرى .

الحجرة رقم ١٩٤٣ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.28) :

تتضمن الحنية رسماً للعذراء والطفل يسوع بالرغم من عدم تقديم الأوصاف أو الصور الفوتوغرافية .

الحجرة رقم ٢٠٦٨ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.29) :

قدمت صور الرسومات التى على الجدران والتى ذكرها كيبل من خلال صورة فوتوغرافية مستقلة تحمل صورة نصفية داخل ميدالية .

التاريخ : من المحتمل أن يكون هذا الدير قد تأسس سنة ٥٠٠ للميلاد وتم هجره حوالى نهاية القرن التاسع وهناك دليل على أنه أثناء إعماره قد تعرض للتخريب الجزئى مرتين على الأقل ، الأولى فى النصف الثانى من القرن السابع والثانية

حوالى سنة ٧٥٠ للميلاد ، ومن المحتمل أن يكون العدد الأكبر من المبانى التى كشفت عنها الحفائر قد أقيمت فى القرن السادس بالرغم من أن بعضها مثل الكنيسة الكبرى قد احتاجت إلى إعادة البناء بعد عملية النهب الأولى .

وبالرغم من حدوث محاولة لإصلاح التخريب الذى أحدثته غارة سنة ٧٥٠ م . فمن الواضح أن هذا التجمع الرهبانى فى تلك الأثناء كان آخذًا فى الاضمحلال ، وبصرف النظر عن الرسومات غير المتقنة التى وجدت فى الحجرة رقم ١٨٠٧ والتى لابد وأنها تمثل إنتاجًا حديثًا فإن معظم لوحات الفريسكو فى هذا الموقع يمكن نسبتها إلى الفترة ما بين عامى ٥٥٠-٧٥٠ للميلاد . وعلى كل حال فهناك بعض الشك فى أن الرسومات التى عاشت لا تنتمى كلها إلى نفس الفترة ، ومن المرجح إمكانية فصل مجموعة أو مجموعتين زمنيا .

ولابد لنا أن نضع ضمن الرسومات المبكرة لوحة العذراء والطفل يسوع التى يوجد على جانبيها ملاكان وشخصيتان رهبانيتان وذلك فى الحجرة رقم ١٧١٩ . أولا لأن العذراء ترتدى عباءة غير مزخرفة بما يتناقض مع العادة التى اتبعت فيما بعد ، وثانيا لأن شعر الملاكين غير مزين بأية شرائط أو أربطة وهى عادة شاعت فيما بعد[(٢٧)] وأخيرًا فإن الخف الذى فى قدمى أحد الراهبين يبدو لنا أنه أكثر شبها بالطراز البيزنطى الذى استخدم فيما بعد[(٢٨)] ، ولذلك نستطيع أن نضع هذا الرسم بين اللوحات الأكثر قدمًا فى هذا الموقع وربما كان من المحتمل أن نضعها فى النصف الأول من القرن السادس ، ولنفس الأسباب نقول أن الميداليات التى تمثل العذراء والملاكين فى القلاية رقم (ب) يمكن نسبتها إلى نفس الفترة الزمنية وكذلك أيضًا صور الشخصيات الرهبانية التى فى القلاية (و) .

وتنتمى معظم اللوحات الأخرى التى رسمت فى المحاريب إلى فترة أحدث ، ومنها العذراء والطفل يسوع فى القلاية (أ) والتى يوجد على جانبيها ملاكان ، ونفس هذه المجموعة موجودة كذلك فى القلاية رقم ١٧٢٥ وصورة السيد المسيح فى القلاية رقم ٧٠٩ ، ونجد العذراء فى النسختين وهى ترتدى عباءة مزخرفة ، أما فى الطراز الأحدث فإنها مزخرفة بالصلبان على الرأس وسائر الأنحاء[(٢٩)] ونجد أن الملائكة المصاحبة لها مميزة بشرائط فى شعرها وتلبس ملابس بطريقة أكثر زخرفة ، وكذلك فإن الملائكة التى وجدت فى صورة السيد المسيح فى القلاية رقم ٧٠٩ ترتدى شريطين كبيرين لكل

منها عند قاعدة الرقبة وهذه النوعية من الزخرفة تعود أيضًا إلى تقليد أكثر حداثة ، ويبدو أن هذه الرسومات تمثل الفن الرهبانى فى عصره الكلاسيكى أى أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع .

ومن السهل التفرقة بين الطرازين من ناحية الأسلوب الفنى المستخدم فنجد أن اللوحات الأحدث زمنيًا تتميز بالتحديد الشديد الوضوح لمعالم الوجه والظلال العميقة حول ملامح الوجه خاصة العينين بينما نجد الخطوط أكثر نعومة في النماذج الأخرى ، وعلى أساس هذه القواعد الخاصة نجد أن تجسيد الفضائل فى القلاية رقم ٧٠٩ والشخصيات الرهبانية فى القلاية رقم (أ) تنتسب إلى المجموعة الأحدث زمنيًا ويبدو أنه من المناسب القول بأن معظم الأعمال الفنية التى عاشت ، قد أنجزت بعد النهب الأول للدير ، وهو الذى حدث فى القرن السابع فيما عدا الأعمال الأقل إتقاناً التى وجدت فى الحجرات أرقام ٧٣٣ - ١٧٢٧ - ١٨٠٧ .

(جـ) دير القديس أنطونيوس :

كنيسة القديس أنطونيوس :

(أ) الكنيسة الصغرى المجاورة للرواق : انظر :

(A. Piank off. in BSAC, Vol. XIV, pls. IX and X . J. Leroy, Moines et Monastères du Proche - orient, pl. 5 on p. 53).

نجد هنا رسمًا للسيد المسيح جالسًا على العرش فى المركبة السمائية والعرش مزخرف زخرفة كثيفة ومزود بوسادة على الكرسى ، وهو فى هذه الصورة ملتحٍ وهالة نورانية حول رأسه ويمسك بيده اليسرى كتابًا بينما ترتفع يده اليمنى بإشارة البركة ويتلامس الإصبعان السبابة والإبهام ، وهو يرتدى رداء ذا كمين طويلين به شريطان عند الأسورتين مع عباءة باللون الأحمر القانى تنسحب على الكتفين وتغطى الذراع الأيسر والنصف السفلى من الجسم ، وهناك أربعة ملائكة يحملون المركبة كما نجد رسمًا للعذراء مريم على يسار المركبة وهى ترتدى رداءً طويلا مع عباءة تغطى رأسها والنصف العلوى من الجسم ، وترتفع يداها قليلا فى هيئة التعجب أو المديح ، ويليها مباشرة شخصان أحدهما له رأس رجل والآخر له رأس أسد وكلاهما مجنح وله جسد



الشكل رقم (٤٠) لوحة تمثل السيد المسيح بالكنيسة الصغرى بكنيسة الأنبا أنطونيوس

بيضاوى طويل ممتلئ بالأعين ، واليد اليسرى لكل منهما منبسطة ومرتفعة قليلاً بينما يمتد الذراع الأيمن إلى أسفل واليد منبسطة ، ورأساهما محاطان بشكل نصف بيضاوى فى أعلاه بروزان على هيئة قرنين ، وهناك أيضًا شخصان مماثلان على يمين المركبة برأس عجل ، ورأس نسر وهؤلاء الأشخاص الأربعة يمثلون الحيوانات (المخلوقات) الأربعة غير المتجسدة التى ورد ذكرها فى سفر الرؤيا ، ويوجد فى أقصى اليمين صورة للقديس يوحنا ملتحيًا وتحيط برأسه هالة نورانية ، ويرتدى رداء ذا كمين طويلين ومربوطاً بحزام ، مع عباءة تغطى النصف العلوى من الجسم والظهر ، ويوجد حول عنقه فروة صغيرة من جلد الخراف ومعها زائدة مطرزة تنسدل على الصدر ، والعباءة ذات طرف عريض ومزخرفة بشكل المعين ويداه ممتدتان فى نفس الوضع مثل الآخرين ، وقد وضع منظران للشمس والقمر بين رؤوس المخلوقات الأربعة غير المتجسدة .

وقد رسم صليب كبير داخل حنية صغيرة تحت هذا المنظر مباشرة ورسم ملاك على كل من الجانبين ، وقد زينت أذرع الصليب بحليات على شكل ورود صغيرة وغطى الإطار العلوى فوق الحنية بتصميم على شكل الزجزاج .

(ب) الرواق : (انظر : Piankoff, op. cit., pl. VII and pp. 161-162) :

(I) الحائط الغربى :

رسم فوقه أربعة قدِّيسين محاربين هم القديس كلوديوس والقديس بقطر ، والقديس مينا ، والقديس تادرس ويتميز القديس بقطر بأنه يلبس تاجًا ويركب حصانًا أبيض اللون ويمسك بيده اليمنى رمحًا طويلاً يطعن به دقلديانوس الذى يلبس تاجًا ويرقد تحت قدميه وهناك بين ساقى الحصان الأماميتين مبنى مقبب يمثل ضريحًا أما القديس كلوديوس فهو حليق الذقن ويركب حصاناً رمادياً ويوجد بين أرجل الحصان جمال وضريح أما القديس تادرس فهو ملتحٍ ويلبس تاجاً ويلبس حذاء برقبة ، ويرتدى رداء يصل طوله إلى الركبتين مع عباءة فوق النصف العلوى من الجسم ، ويمسك بيده اليمنى رمحًا طويلاً يعلوه صليب وهو يقوم بطعن الوحش ويوجد إلى شمال الصورة شخصان عاريان وأيديهما مقيدة معًا .

(II) الحائط الشمالى: (انظر : Piankoff, op. cit., Pl. VIII and pp. 162-163) :

الرسومات التى على هذا الحائط فى حالة رديئة ويمكن أن نميز من بينها أربعة أشخاص ، الأول شخص حليق الذقن تحوط رأسه هالة نورانية ويركب حصاناً أبيض ، يرتدى عباءة حمراء وقد علق ترسًا ضخمًا فوق كتفه الأيسر وأمسك رمحًا فى يده اليمنى ويهدد بالرمح شخصًا تحت أقدام الحصان ، وهذا الشخص يحمل جوالاً على كتفه الأيسر ومصباحًا فى يده اليمنى ، وهناك ضريح مقبب بين ساقى الحصان الأماميتين بينما تقبع تحت قدمى القديس امرأة وطفل ، وتشير الدلائل إلى أن هذه الصورة تمثل القديس جرجس(٣٠) والشخص الثانى مجهول الهوية وهو ملتح ويركب حصاناً رمادياً فوقه سرج أخضر اللون ويطعن شخصًا آخر يرتدى غطاء للرأس ويمسك سيفاً ، ويوجد ضريح بين ساقى الحصان الأماميتين ، أما الآخران فقد أتلفت صورتاهما بسبب فتح باب فى الحائط الشمالى فيما بعد والاثنان قديسان محاربان.

(III) الحائط الجنوبى :

من السهل تمييز خمسة أشخاص بينهم قديسان محاربان أحدهما يمسك شخصًا صغير الحجم من شعره ويطعنه بسيف قصير ، ويمسك الآخر صندوقاً بيده اليمنى ، ومجمرة بيده اليسرى ، ويوجد على يسار مدخل الكنيسة الصغرى شخصان حليقا الذقن يفصل بينهما ميدالية تتضمن صورة للسيد المسيح ، وتوجد عند الطرف الغربى للحائط شظيات من صورة قديس محارب آخر .

(جـ) الصحن :

يوجد هنا سلسلة من صور الرهبان ومعهم أحد الأساقفة وهم جميعًا فى وضع المواجهة مع المشاهد ، وقد رسمت بين صورتى اثنين منهما ميدالية تتضمن صورة نصفية للسيد المسيح .

(د) الخورس :

يتضمن المدخل ذو العقد الذى يؤدى إلى الخورس من الصحن رسمًا لرئيس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل ونجد أن الأيدى والوجهين قد لونت جميعها باللون البنى، ويمسك كلاهما رمحاً طويلاً يعلوه صليب فى إحدى اليدين ونموذجاً للكرة الأرضية فى اليد الأخرى ، ويرتدى ميخائيل عباءة خضراء فوق رداء وشالاً (بطرشيل)

فوق العباءة ، وهناك على الحائط الجنوبى رسم للقديس مرقوريوس يعود تاريخه إلى سنة ١٢٣٣ للميلاد ، وهو ملتحٍ ويركب حصاناً وتحيط برأسه هالة نورانية أما ملابسه فهى تشبه ملابس القديس تادرس الذى توجد صورته على الحائط الغربى للرواق ويمسك سيفًا بيده اليسرى ورمحًا بيده اليمنى يطعن به الإمبراطور جوليان (يوليانوس) المرتد عن الإيمان الواقع بين أرجل الحصان وهناك تحت الرجل الأمامية اليسرى للحصان نجد القديس الذى يهاجمه شخصان مقنعان بأقنعة تشبه رؤوس الكلاب ، وهناك إلى اليمين راهبان ملتحيان داخل مبنى مقبب وهما ينظران فى اتجاه القديس أما فى الطرف الجنوبى من الحائط الغربى فنجد صوراً تمثل إبراهيم ، وإسحاق ، ويعقوب ، ونجد فى الجانب الشمالى ثلاث شخصيات رهبانية مجهولة وعلى الحائط الشمالى لوحتان تمثلان الملك نبوخذ نصر والقديس جرجس .

(هـ) الهيكل : (انظر: Piankoff, op. cit., pls. 1,2,3 and 5, and pp. 159-161) :

يوجد على كلا جانبى مدخل العقد الذى يؤدى إلى الهيكل من الخورس لوحتان تمثلان قيامة السيد المسيح من بين الأموات ، الأولى منهما تظهر فيها الثلاث مريمات وقد أتين ليدهنَّ جسد السيد المسيح بالأطياب (انظر إنجيل مرقس - الإصحاح ١٦ من الآية رقم ١ وما بعدها) وتظهر الأولى والثانية منهن فقط وهما تحملان وعاءين أما الثالثة فترتفع ذراعاها إلى مستوى الصدر وإصبعا الإبهام مفتوحان ، وتمسك كل من الاثنتين الأخريين الوعاء باليد اليسرى وترفع الإصبع السبابة فى يدها اليمنى وترتدى الاثنتان عباءتين واسعتين فوق الرداء بينما تغطى العباءة رأس كل منهما ، أما الثالثة فهى ترتدى رداء مع عباءة تغطى النصف العلوى من الجسم ، ونلاحظ أن الأولى تتجه نحو الثالثة وهناك ملاك فوق صورة الثلاث مريمات أما اللوحة الثانية فتبين لنا السيد المسيح القائم من الأموات واثنتين من المريمات عند القبر ، ويمسك السيد المسيح كتاباً فى يده اليسرى بينما يرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وقد لون رداؤه باللون الأزرق كما لونت العباءة باللون الأحمر ، وحول رأسه هالة نورانية صفراء وفى داخلها صليب أحمر ونلاحظ أن رأسه كبيرة بشكل غير متناسب والمرأة التى ترتدى ثوباً ذا لون بنى فاتح هى التى تجثو عند قدميه أما الأخرى التى ترتدى رداء ذا لون بنى فاتح تحت عباءة ذات لون أزرق غامق فإنها تمد يديها نحو السيد المسيح ، والعباءة تتميز بحافة حمراء وقلنسوة بيضاء .



الشكل رقم (٤١) كينسة القديس أنطونيوس : الحائط الغربى للرواق . القديس تادرس المحارب



الشكل رقم ٤٢ كنيسة القديس أنطونيوس : الحائط الشمالي للرواق قديسان محاربان القديس مار جرجس إلى اليسار

ونجد على الحائط الجنوبى صور أربعة من البطاركة استطعنا أن نميز ثلاثة منهم هم البابا ديوسقوروس، والبابا بطرس الإسكندرى والبابا ثيوفيلس ، وهم جميعًا واقفون فى مواجهة المشاهد بوجوه كاملة أما البطريرك المجهول الاسم فيحمل كتاباً فى يده اليسرى ويرفع اليمنى بعلامة البركة وهو يرتدى البلين الذى يصل طوله إلى الكعبين فوق ملابسه ، أما بطرس فيتميز بلحية مدببة ورداء يصل طوله إلى الكعبين ، ومن الصعب الآن التعرف إلى الاثنين الآخرين بوضوح .

وفى داخل الممر المسقوف الذى يؤدى إلى الهيكل نجد صوراً نصفية لإرميا ، وإيليا ، وإشعياء ، وموسى ، وداود ، ودانيال وهى جميعها داخل ميداليات ، ونجد فى الركنين الشمالى الشرقى والجنوبى الشرقى للهيكل حنيتين تتضمنان صورة نصفية للقديس مرقس (فى الركن الشمالى الشرقى) والصورة الأخرى للقديس أنسطاسيوس ، (الركن الجنوبى الشرقى) .

وتتميز قبة الهيكل برسومات تشبه فى تفاصيلها تلك التى سبق أن وصفناها فى الكنيسة الصغرى ، ونجد فى حنية المحراب إلى خلف الهيكل لوحة أخرى تمثل السيد المسيح المتوج على العرش .

ويوجد فى الجانب الجنوبى من الهيكل رسم غير كامل يمثل ذبح إسحاق ، وفيه يظهر إبراهيم فى الوسط وهو يتجه برأسه إلى الخلف وهو ملتحٍ وحول رأسه هالة نورانية ، ويبدو مرتدياً رداء ذا كمين نصفيين ويصل طوله إلى الكعبين مع حزام مطرز بأشغال الإبرة عند الوسط ، وتمتد يداه أمامه واليسرى منهما تمسك شعر ابنه إسحاق بينما تمسك اليمنى سيفًا أو سكينًا ، وإسحاق جاثٍ على ركبتيه وقد ربطت يداه خلفه وأزيحت رأسه إلى الخلف وهو ينظر إلى يد أبيه ، وتوجد خلف إبراهيم شجرة وكبش يقف على كعبيه الخلفيتين ، والمفروض أن تستكمل هذه الصورة برسم ملاك فى الخلف وهو الذى ينظر إبراهيم نحوه .

أما فى الجانب الشمالى من قبة الهيكل فنجد صورة إبراهيم وملكيصادق .

التاريخ :

طال الجدل حول تحديد هذا التاريخ ومن الواضح أن معظم اللوحات ليست في حالتها الأصلية وبالتالي فإنها تنتمي إلى فترات تاريخية عديدة ، والمرجع الوحيد الدقيق إنما نستمده من صورة القديس مكاريوس التي يصحبها نقش يعود إلى سنة ١٢٣٣ للميلاد ، ويعاصر لوحة القديس مكاريوس لوحات الفريسكو التي في ممر الهيكل (وليس السقف) وكافة اللوحات التي في قبة الهيكل وصور البطاركة أما لوحة القيامة من الأموات فتعود إلى القرن الرابع عشر على أقرب تقدير .

وتُعتبر استنتاجات العالم نيتشتيلوف (غير منشورة) مختلفة إلى حد ما ، لقد قسم اللوحة إلى ستة مجموعات زمنية ، المجموعة الأولى تعود إلى الفترة السابقة على القرن الثالث عشر ، وتضم اللوحات التي في الكنيسة الصغرى ، وذبيحة إسحاق ، والقديس مرقس ، والقديس أثنا سيوس ، والبطاركة ، والأنبياء ، والقديس كيرلس الإنطاكي ، والقديس ديوسقوروس ، أما المجموعة الثانية من اللوحات فيعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر وتتضمن لوحات القديس مكاريوس ، والبطاركة ، والقديس جرجس ، ونبوخذ نصر ، أما القرنان الرابع عشر والخامس عشر فتنتمي إليهما لوحات رئس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل والتصميمات الزخرفية ، أما لوحتا المريمات عند القبر ، والقيامة من بين الأموات فتعودان إلى القرن الخامس عشر بينما يعود تاريخ لوحات القديسين المحاربين التي في الرواق إلى أوائل أو منتصف القرن السادس عشر ، أما المجموعة الأخيرة التي تتضمن اللوحات التي في وسط الكنيسة على الحائطين الشمالي والجنوبي فقد وضعها في القرن السادس عشر ومن ناحية أخرى نجد أن دوريس قد اعتبر أن أقدم اللوحات هي تلك التي تمثّل رئيس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل والتي اعتبر أنها تنتمي إلى القرن العاشر أو تاريخ قريب منه(٢١) .

ويُرجع نيتشتيلوف ذلك إلى أن الكنيسة قد أهملت عند نهاية القرن السادس عشر ولابد أن جميع اللوحات قد أنجزت قبل هذا التاريخ ، ومن المؤكد أن صورة القديس مرقوريوس تعود إلى سنة ١٢٣٣ ، ولما كانت اللوحات التي في الهيكل الرئيسي مرسومة على طبقة من الجبس أقدم من تلك التي رسمت عليها صورة القديس مرقوريوس فلا بد أنها تعود إلى فترة سابقة لتلك السنة ١٢٣٣ ، وهناك في الكنيسة الصغرى نص يعود إلى القرن الثاني عشر يشير إلى أن اللوحات التي هناك يعود

تاريخها إلى نفس التاريخ ، أما منظرا القيامة والمريمات عند القبر فهما مرسومان على طبقة من الجبس أحدث من تلك التى رسمت عليها صورة رئيسى الملائكة ميخائيل وجبرائيل ، وكذلك فإن مجموعتى القرنين الخامس والسادس قد رسمتا على طبقة من الجبس أحدث من هذا التاريخ .

وقد ساعدت الألوان التى استخدمت فى اللوحات على عمل هذا التصنيف وبذلك فإن اللوحات التى فى الكنيسة الصغرى ولوحات القديس أثناسيوس ، والبطاركة ، والأنبياء ، جميعها قد رسمت فوق خلفية خضراء بلون الزيتون داخل إطار من الدوائر البيضاء داخل خطين متوازيين ، وتنتمى جميعها إلى نفس الطراز مع تحديد بالخط الأسود والبنى ، أما المجموعة التى تضم القديس مكاريوس ، والقديس جرجس والبطاركة فإنها جميعها مرسومة على خلفية من الصلصال مع ثلاث درجات من عمق اللون ، وقد استخدمت ألوان الصلصال فى هذه اللوحات مع استخدام لون أعمق للوجوه والرؤوس .

ويساعد أيضاً فى فصل مجموعات اللوحات اعتبارات معينة متعلقة بأسلوب الرسم للأشخاص ، إن جميع اللوحات التى فى الكنيسة الصغرى مع صور البطاركة وإبراهيم وإسحاق تتميز جميعها بنفس خصائص الوجوه التى تتمثل فى الأنف الطويل والعينين التى فى شكل فصوص .

وعموماً فإن استخدام معايير الأسلوب لتحديد التدرج الزمنى يعتبر غير فعال ، والفائدة الوحيدة التى تعود إلى دراسة نيتشتيلوف هى أنها تستخدم هذا المعيار مقترنا ببراهين أكثر إيجابية ، ويجوز لنا أن نتساءل حول مقارنته بين لوحات الفريسكو التى فى الكنيسة الصغرى وتلك التى فى الدير الأبيض ولكن وجود النقش الأرمنى فى الكنيسة الصغرى يتجه قليلا نحو تأييد فكرته ، ومن المؤكد أن تقييمه لتلك اللوحات التى فى دير الأنبا أنطونيوس هو أفضل ما يمكن تقديمه حالياً .

(د) الدير الأبيض :

(أ) الهيكل الشرقى : (Monneret de villard, Les Convents Près de Sohag, vol. II) :

يُوجد فى نصف القبة الأوسط صورة للسيد المسيح جالساً على العرش فى المركبة السمائية التى امتلأت حوافها بالحليات التى على شكل الورود الصغيرة ، وهو يرتدى

رداءً طويلاً مربوطًا بما يبدو أنه زنار عريض حول الوسط وتغطى العباءة الكتف والذراع والساق فى الجهة اليسرى ويمسك بيده اليسرى كتابا ويرفع اليمنى على هيئة منح البركة ، ويوجد فوق رأسه تشكيل يمثل قوقعة ، وتبرز من المركبة أربعة أجنحة ويحتوى كل جناح على رأس أحد الحيوانات الأربعة غير المتجسدة التى ورد الحديث عنها فى سفر الرؤيا ، وهناك شيئان طويلان على شكل لوحة مزج الألوان التى يحملها المصور وتدعى (باليتة) وذلك عند الجناحين السفليين الأيمن والأيسر وخلفهما أربع ميداليات بمعدل اثنتين على كل جانب ، ويوجد فى كل ميدالية منظر شخص جالس يبدو أنه يكتب وربما كان هؤلاء الأشخاص يمثلون الأنجيليين الأربعة ، وهناك سلسلة من الميداليات حول الحواف الخارجية لهذا الرسم وتتضمن الميدالية التى فى أعلى اليسار العذراء مريم ، بينما تتضمن الميدالية التى فى أعلى اليمين القديس يوحنا ، أما الميداليات الأربعة الأخرى فيبدو أنها تتضمن ملائكة .

(ب) – الهيكل الجنوبى : (Monneret de Villar, op. Cit., Vol. II, pls. 203-209 and p.133) :

يوجد هنا صليب كبير داخل إطار بيضاوى ويغطى الذراعين الأفقيين للصليب قماش أحمر اللون ، وقد زخرف كل ذراع مع نقطة الاتصال المركزية بصلبان صغيرة داخل ميداليات ، وينتهى كل ذراع بثلاثة فروع مدببة ، وتقوم ملائكة منبسطة الأجنحة بحمل الإطار ، وتتجه بوجوهها إلى الخارج وتمد أذرعها خلفها ، وترتدى الملائكة أردية طويلة بدون أكمام وعباءات قصيرة الأكمام وهناك شريط عريض من القماش يمر فوق أحد الكتفين وتحت الكتف الآخر ، أما صورة العذراء وصورة يوحنا فإن كلا منهما تقع على أحد جانبى الصليب ، وترتدى العذراء رداءً داخليًا طويلاً وعباءة تغطى الرأس والصدر . ونجد أن القديس يوحنا ملتح وقد رسم جسمه فى الوضع الجانبى بينما رسمت الرأس فى الوضع الأمامى بوجه كامل الاستدارة ، وهو يرتدى رداءً طويلا يصل إلى الكعبين ، وعباءة تلتف حول الكتفين وحول الوسط ، وفى أعلى المنظر توجد ميداليتان بداخلهما تجسيد لكل من الشمس والقمر .

أما الإطار نصف الدائرى فوق الحنية فهو مزخرف بسلسلة من الميداليات التى تنشغل إما بصليب وإما بصورة نصفية لأحد الأنبياء بالتبادل ، وقد بقى من أسماء الأنبياء اثنان هما إيليا وموسى .

أما بقية الرسومات التى كانت موجودة يومًا ما فى هذا الهيكل فقد أتلفت حاليا . وهى تتكون من صفين من القديسين الذين يمسك كل منهم كتابًا فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، ويسنده بالذراع الأيمن ويبدو أن هؤلاء القديسين قد رسمت صورهم فى شكل باكية متصلة وربما كانوا يرتدون ثيابا يصل طولها إلى الكعبين تحت عباءات تغطى الكتفين والذراعين والبطن والفخذين .

(جـ) الهيكل الشمالى : من الصعب الآن تحديد اللوحات التى فى هذا الهيكل ، وقد ذكر العالم بيرز أنه من الصعب رؤية الموضوع المرسوم فى هذا الهيكل الشمإلى ، ولم يتغير الوضع الآن عما كان عليه فى أيامه ، ويذكر مينارديوس رسمًا عن نياحة العذراء[٣٢] ولكن من الصعب التحقق منه .

التاريخ :

تحدد التاريخ الدقيق لهذه البقعة عن طريق نص يذكر اسم الفنان وهو أرمنى يدعى ثيودور وتاريخ النص هو سنة ١١٢٤ للميلاد ، ويذكر مونيريه دى فيلار أن هذه الرسومات قد بدأها الفنان الأرمنى فعلا ولكن قام بإنهائها فنان مصرى يحمل نفس الاسم ، وقد أشار تورب إلى التعقيدات التى حدثت نتيجة لهذه الفكرة[٣٣] .

(هـ) الدير الأحمر : (Monneret di Villard, op. cit., vol. II pls. 208 & 210-217. pp-131-132) :

بقى القليل من اللوحات التى كانت فى البقعة وتبين نسخة من جزء من الزخارف التى صورها كليدات قبل تجديدها حديثًا أن هناك حنية مسقوفة بالجمالون ومحاطة بأطر مربعة أو مستطيلة وقد امتلأت بالتصميمات الهندسية وكانت قبل ذلك تنشغل بصورة شخص فى الوضع الأمامى .

وقد نسخ كليدات من الهيكل الجنوبى كذلك رأس القديس مرقس المحاطة بهالة نورانية ، كما وجد هناك أيضًا فوق أحد الأعمدة صورة محاطة بهالة نورانية للقديس بطرس وهو يمسك كتابا ويعلو عقد هذا الهيكل صف أفقى من الميداليات المتشابكة التى تحوى تصميمات نباتية ، وفى الجزء السفلى على جانبى العقد توجد صور للملائكة الذين يحملون نماذج لامعة للكرة الأرضية ، ويتضمن قلب المقص الذى يقع فوق الباب بين الهيكل الشمالى والحجرة التى فى الشرق ، رسمًا للأنبا ثيوفيلوس وقد أحاطت برأسه هالة نورانية ويحمل كتابا فى اليد اليسرى ويرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة .

وتوجد فى الحجرة الصغيرة التى تقع إلى شرق الهيكل الشمالى صورة للسيد المسيح وهو يمسك كتابا فى يده اليسرى ويرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وعلى جانبيه ملاكان يمدان أيديهما نحوه .

التاريخ :

تنتمى لوحات القديس مرقس والقديس بطرس والقديس ثيوفيلوس بوضوح إلى مجموعة واحدة ، أما من جهة الأسلوب فإنها جميعها تتميز بخصائص محددة ألا وهى الوجه الطويل والرأس المقببة ، والعيون الكبيرة المحملقة ، وفتحتا الأنف العريضتان والأذنان الكبيرتان البارزتان واللحى الطويلة الكثيفة الشعر ، وهى تشبه فى هذه النواحى أيقونة الأنبا أبرام من باويط وربما كانت معاصرة لها ، وهناك تشابهات أخرى بين لوحات الدير الأحمر وبعض اللوحات التى تمثل الرسل فى الحجرة رقم ٦ فى باويط وأيضًا الشخصيات الرهبانية فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ وربما كان مونيريه دى فيلار ووبسيل على صواب فيما أعلناه من أن تاريخ لوحات الدير الأحمر يعود إلى القرن السابع أو الثامن .

وليس لدينا تفصيلات عن أسلوب لوحة السيد المسيح الشاب فى الغرفة الصغرى لكى تساعدنا فى تحديد التاريخ وهناك نقش موجود بنفس الغرفة من عمل مصور يدعى مرقوريوس وهو مؤرخ بسنة ١٣٠١ ميلادية[٣٥] ولذلك فمن المحتمل أن تكون لوحات الفريسكو التى بهذه الحجرة من عمل هذا الفنان .

(و) دير الأنبا هدرا :

(أ) – الكنيسة :

(I) الهيكل الشرقى : انظر :

(Monneret de villard, 11 Monastcro di s. simeone. p.48 and Figs. 71-72) .

اللوحة الموجودة داخل نصف القبة قد أتلفت حاليا ولكن النسخ التى رسمها دى مورجان ، وكليدات ، وجايت ما زالت موجودة ، ويبين المنظر السيد المسيح جالسًا على العرش داخل المركبة السمائية وهو حليق الذقن وحول رأسه هالة نورانية ويده اليسرى

تمسك كتابا بينما ترتفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وهو يرتدى رداءً طويلاً وعباءة فوق الكتفين والذراع الأيسر ، والوسط والفخذ الأيمن ، وهناك شعلات من النار تتدلع أسفل المركبة ويوجد ملاك على كلا جانبى المركبة وهو مجنح وحول رأسه هالة ، وشعره منسدل على كتفيه ، ويرتدى كل من الملاكين رداءً طويلاً بدون أكمام يصل طوله إلى الكعبين ومزخرف بشريط عريض عند الحافة ودائرتين عند الركبتين ، وهناك حزام مربوط حول الوسط ، ويبدو الملاك الذى على اليمين ممسكًا بنموذج للكرة الأرضية وهناك أيضًا فى أقصى اليمين شخص واقف فى الوضع الأمامى وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين وعباءة تنسدل حتى الكعبين على وجه التقريب ، وعند قمة المركبة توجد ميداليتان ربما كانتا تتضمنان منظرين للشمس والقمر .

وهناك بقايا لوحات على الحائط الشمالى لهذا الهيكل تمثل أشخاصًا جالسين وحول رؤوسهم هالات نورانية ، وربما كانت فى الأصل شخصيات الأربعة والعشرين قسيسًا .

(II) الحنية الغربية :

(انظر : Monneret de villard,op. cit.,pp.65 and figs.73)

توجد هنا لوحة العذراء تقف بالوضع الأمامى بوجه كامل الاستدارة وعلى جانبيها ملاكان .

(III) المغارة التى فى الطرف الغربى للجناح الشمالى :

(انظر : Monneret de villard,op. cit.,pp.35-36 and figs.65-69)

تحدث دى مورجان عن ثلاثة جدران تحتلها سلسلة من صور الأشخاص فى الصف الأول وعددها ٣٦ صورة ، ويفترض كذلك وجود عدد مماثل فى الصف الثانى ، ويظن أن هؤلاء الأشخاص مجموعهم ٧٢ شخصا وهم رسل المسيح الاثنان والسبعون ، وتبين الآثار الباهتة لهؤلاء الأشخاص وجود هالات نورانية حول رؤوسهم وأنهم يقفون فى الوضع الأمامى .

وسقف المغارة مزخرف بنموذج من النقش المحفور الذى يتكون من أشكال مثمنات الأضلاع الصغيرة ويتضمن هذا النموذج عدداً من الصور النصفية المحاطة بالهالات النورانية داخل مربعات أو مثمنات .

(ب) القصر : (انظر : Monneret de villard, op. cit., p. 103 and Fig. 131) :

يوجد رسم على الحائط الغربى من ممر المدخل قد أتلف الآن تمامًا ، ولكن دى مورجان قدم لنا وصفًا له وتبين نسخة دى مورجان إلى اليسار أطارًا كبيرًا أحمر اللون بداخله صور لستة أشخاص ، وإلى يمينهم أحد رؤساء الملائكة يقف بجانب السيد المسيح الجالس على العرش . ويفترض دى مورجان وجود رئيس ملائكة آخر على يمين السيد المسيح ويليه ستة أشخاص آخرون وهؤلاء جميعًا هم الاثنى عشر تلميذا .

التاريخ :

يمكن الاستعانة بلوحة الفريسكو التى فى المحراب الشرقى لتحديد التاريخ ، وقد اقترح مونيريه دى فيلار تاريخًا فى حدود القرن الثانى عشر اعتمادا على العلاقة بين هذا الرسم والرسم الآخر الموجود فى الدير الأبيض[٣٦] وإذا اعتمدنا على مثل هذه البراهين التى تتعلق بالأسلوب فقط فإن تحديد مثل هذا التاريخ يصبح معرضًا للشك لأن دراسة اللوحتين تكشف عن العديد من أوجه الاختلاف ، والحقيقة أنه من الصعب تحديد تاريخ دقيق بالرغم من إمكانية تحديد التاريخ السابق والتاريخ اللاحق ، وقد دمر الدير إلى حد كبير بسبب الغارات النوبية فى القرن العاشر ولابد أنه قد أعيد بناؤه أما فى الربع الأخير من نفس القرن أو فى أوائل القرن الحادى عشر ، وفى ذلك الوقت أعيد بناء الكنيسة . ويبدو أن هذا الدير قد هجر فى أواخر القرن الثالث عشر ، وهناك بعض الشك ذلك لأن لوحة المحراب تنتمى إلى الفترة المحصورة ما بين عامى ١٠٠٠ ، ١٢٥٠ الميلاد . وفى إطار هذه الخطوط العريضة ليس أمامنا إلا القليل الذى نعتمد عليه لتحديد التاريخ الدقيق ، ولو صح تخمين دى فيلار فإن هذا يعنى أن الكنيسة كانت بدون زخارف فى المحراب الشرقى لمدة قرن أو أكثر وأهمية هذه القطعة الخاصة من الزخرفة فى كل كنيسة كبرى أو كنيسة صغرى واضحة ويبدو أن مثل هذه الحالة كانت شائعة خلال بعض الفترات ، ومن المحتمل أيضًا أن تكون اللوحة قد أنجزت خلال القرن الحادى عشر .

(ز) دير أبي مقار :

كنيسة القديس مكاريوس :

(أ) هيكل الأنبا بنيامين (انظر : E-White, Wadi Natrun II, p.90 ff and pls. : XXII - XXV)

توجد سلسلة من الميداليات على السقف الداخلى للهيكل ، ونجد فى الميدالية الأولى صورة شخصين ينحنيان فوق شخص راقد على الأرض وهى تمثل نيقوديموس ، ويوسف الرامى وهما يحنطان جسد السيد المسيح (إنجيل يوحنا الإصحاح ١٩ الآيه ٣٨ ومابعدها) وتبين الميدالية الثانية نفس الشخصين وهما يحملان الجسد المحنط ، أما الأشخاص الذين فى الميدالية الثالثة فإن صورتهم غير سليمة تماماً ، وتظهر رأس السيد المسيح ورأس القديس بطرس وربما أيضًا القديس يوحنا الأنجيلى بوضوح تام ، أما فى الميدالية الرابعة فإننا نجد صورة للسيد المسيح ومعه إلى اليسار شخص مجهول الهوية .

أما الرسم الذى فى الحنية الشرقية فقد أتلف بصورة شديدة ، لأن القسم العلوى قد تحطم تماما ، ولايظهر لنا إلا شخص صغير الحجم له جناحان وينظر إلى الاتجاه البعيد عن الوسط حيث يجلس السيد المسيح ، وفى القسم السفلى فى الوسط نجد العذراء فى الوضع الأمامى بوجه كامل الاستدارة ، أما على اليمين واليسار فهناك أربعة من الرسل ثلاثة منهم يحملون كتبا ، والشخص الذى على اليسار أبيض الشعر وينظر إلى أعلى وهناك رسومات صغيرة على الجدران الثلاثة الشمالى والجنوبى والشرقى تمثل الأربعة والعشرين قسيسًا وقد جلس كل منهم فوق عرش مزخرف بالمجوهرات وله ظهر مرتفع ويمسك آنية صغيرة ، ويرتدى كل منهم تاجا أبيض وهم جميعًا حليقو اللحى .

وهناك على الحائط الغربى سلسلة من الأشخاص الذين يقف كل منهم داخل باكية ولم يبق منهم إلا اثنان أحدهما هو يوحنا المعمدان ويظهر ملتحيًا وحول رأسه هالة نورانية وشعره أسود ، هو يرتدى رداء أحمر اللون مربوطا بحزام ، وعباءة ذات لون أصفر بنى وذات حواف بيضاء ، ويمسك فى يده اليسرى ميدالية بيضاوية الشكل تتضمن صورة حمل الله فى شكل خروف فى رأسه قرنان ، أما الشخص الآخر فلم يبق من صورته إلا القليل .

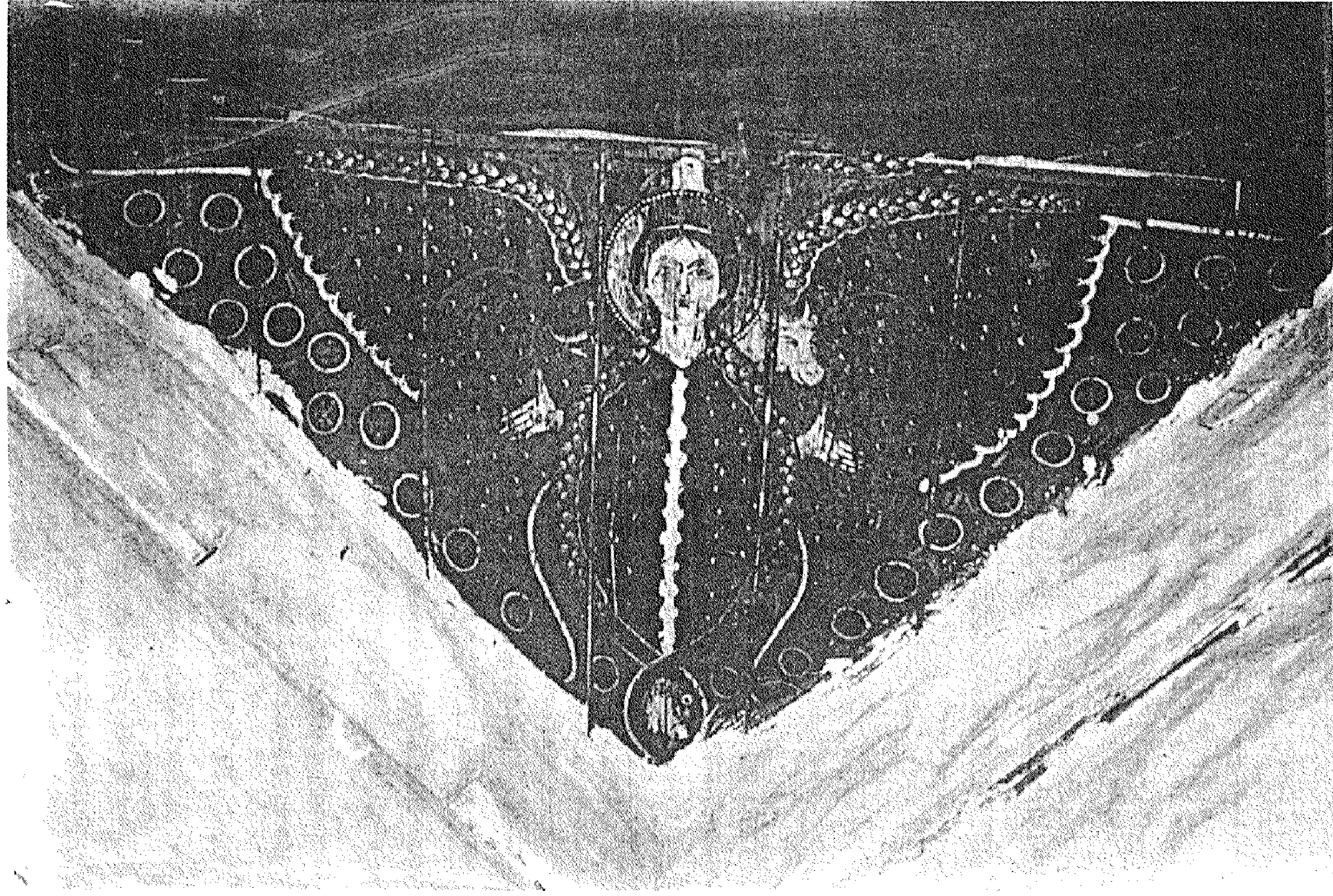
وهناك صورة لملاك الشاروبيم فى الوجه الداخلى لسقف الشكل المثمن الأضلاع وفيها نرى الرأس رأس إنسان تحيط به هالة نورانية واليدان منبسطتان والجسم بيضاوى الشكل فى نهايته طرف يشبه البيضة ، ويبرز عند الكتفين جناحان فى أطرافهما عيون كثيرة وتبرز عند الكتفين كذلك رأس عجل إلى اليسار ورأس أسد إلى اليمين ، ويوجد أعلى الهالة رأس نسر ، أما رأس الإنسان فهو موضوع بين الهالة والجناح الأيسر (انظر الصورة المرفقة) .

(ب) الهيكل الشمالى : (انظر : E - White, op. cit., p. 101 FF and pls - XXVII b - XXXI) :

ما زالت الأجزاء العليا لأربعة من الأشخاص واضحة فوق الطرف الشمالى من الحائط الشرقى بالرغم من أنها محطمة تقريبًا ، وتدلنا النقوش على اثنين من هؤلاء الأربعة وهما حنانيا وميصائيل ، وبذلك نعرف أن هذه الصورة تمثل الثلاثة فتية فى أتون النار ، لابد أن يكون الشخص الثالث هو عزاريا وربما كان الشخص الرابع هو رئيس الملائكة ميخائيل .

وقد شغلت الفراغات التى بين النوافذ بسلسلة من صور الشخصيات الرهبانية التى نرصد منها فى الطرف الشرقى من الحائط الشمالى شخصين ، الذى على اليمين منهما هو الأنبا بولا السائح فى الوضع الأمامى ، وهو ملتحٍ ويلبس ثوبا من خوص النخيل المجدول ، يظهر الغراب وهو يحضر له طعامه ومن المحتمل أن يكون الشخص الآخر هو الأنبا أنطونيوس ، وهو أيضًا تحيط برأسه هالة نورانية ولحيته مربعة الشكل ورأسه مغطاة بقلنسوة ، ويوجد إلى الغرب من هذين الاثنين شخصان آخران واقفان وتحيط برأسيهما هالتان نورانيتان ، أحدهما ذو لحية بيضاء ويرتدى رداء لونه أحمر قانى وعباءة بيضاء ، أما الآخر فيرتدى رداء أبيض وعباءة حمراء ، ومن المحتمل أن يكون أحدهما هو القديس باخوميوس والآخر هو القديس مكاريوس .

وهناك شخصان آخران عند الطرف الشمالى للحائط الغربى أحدهما عارٍ وتصل لحيته إلى ركبتيه ومن الواضح أنه هو القديس أبانوفر ، أما الشخص الآخر فقد أتلفت صورته تقريبًا ، وهناك صورة شخص آخر على العقد الغربى من الجزء المثلث المحصور بين العقدين ولكننا لا نستطيع التأكد من نوعه وهل هو ذكر أم أنثى وهو يحمل كتابا فى يديه ، كما يظهر شخص آخر مماثل على المثلث الجنوبى .



الشكل رقم (٤٣) كنيسة القديس مرقوريوس : هيكل بنيامين – صورة الشاروبيم

ويمثل المثلث الشمالي على الحائط الشرقي شخصًا ملتحيًا يلبس رداءً خارجيًا قصيرا بلاكمين ، ونجد على اليمين رسمًا لأحد ملائكة السيرافيم بجسم بيضاوي شبيه بأجسام الطيور ، ونجد اثنين آخرين مشابهين له على المثلث الجنوبي ، ومن المحتمل أن أحد هؤلاء الأربعة هو القديس مكاريوس الكبير مع ملاك الشاروبيم الذي يحرسه .

ونجد أن الفراغات المحصورة بين الصف السفلي من النوافذ وبين الجوانب الأربعة الرئيسية للمبنى المثمن الأضلاع تمتلئ بأشخاص صغار الحجم واقفين ، وتوجد ميداليتان مستديرتان فوق رؤوس النوافذ وفي داخل الميداليتين صورتان نصفيتان لبعض الأشخاص ، أما الألوان المستخدمة فهي الأحمر القاني والأبيض بالنسبة للملابس والأبيض بالنسبة للبشرة والأسود لتحديد الملامح ، ولون الفيروز (التركواز) للخلفية - توجد الرسوم السليمة على الجانب الشرقي - هنا نجد صورة للسيد المسيح مع العذراء جالسة داخل ميدالية ويوسف النجار إلى اليمين وفي الجانب الشمالي يقف شخص ذو لحية بيضاء لم تحدد شخصيته ، ويوجد في داخل الميداليتين شخصان لكل منهما لحية سوداء كما يحمل كل منهما كتابا مفتوحًا .

ويوجد في القبو الشمالي الشرقي تحت القوس المبني عبر زاوية الغرفة للتدعيم صورة لميلاد السيد المسيح ونرى فيها العذراء جالسة إلى اليسار وهي تسند رأسها بيدها ، ويقف على يسارها يوسف النجار ولم يبق من صورته إلا الرأس فقط ، وفي الجانب الأيمن نجد اثنين من صغار الرعاة وفي الخلفية تلال على شكل الأهرام ، وفي أعلى الصورة راعٍ آخر يتحدث اليه أحد الملائكة ، وهناك ملاكان آخران في القسم العلوي ، ونرى السماء زرقاء اللون تمتلىء بالنجوم البيضاء وقد ظهر نجم بيت لحم عند رأس القبو ، وقد أتلف الجزء الأوسط من المنظر أما الصورة التي في القبو الشمالي الغربي فليست سليمة تماما ، وتظهر إلى اليسار سيدة جالسة أو منحنية ، كما يظهر شخص آخر مجهول الهوية على يمين الوسط ، ويظهر خلفهما صورة تالفة تمثل شخصًا يسنده شخصان آخران وربما كانت هذه الصورة تمثل نياحة العذراء وصعود جسدها .

ويشمل المثلث الذي في الجانب الشمالي الشرقي لوحة بشارة الملاك للعذراء ويظهر فيها إلى اليسار رئيس الملائكة جبرائيل يلبس رداء أبيض وحول رأسه هالة نورانية بينما تجلس العذراء إلى اليمين وهي ترتدي رداء أسود اللون وتجلس على عرش مرتفع وحول رأسها هالة نورانية : ويوجد مبنى مقبب إلى يمينها في خلفية الصورة .

ولا يوجد لدينا تفسير للمنظر الذى على العقد الشرقى ، ففى الوسط هلال تسقط منه أشعة ضوئية إلى الخارج وإلى أسفل ، وإلى اليمين يوجد شخص ذو لحية بيضاء ويحيط برأسه هالة وهو نصف راكع ويرتدى عباءة لونها أحمر قانى ورداء أبيض ويقدم صندوق مجوهرات صغير الحجم إلى الوسط بينما يمسك بيده اليسرى مجمرة ، ويقع خلفه بناء ذو طابقين قائم على أعمدة بداخله مذبح مغطى بالستائر ، أما إلى اليسار فهناك شخص ملتح فى نفس الوضع وهو يمد يديه .

أما على العقد الذى فى الجنوب الشرقى فإننا نجد بشارة الملاك لزكريا فيظهر رئيس الملائكة جبرائيل إلى اليسار وزكريا إلى اليمين بلحية بيضاء ومرتديا عباءة بيضاء قصيرة فوق رداء أحمر طويل ويمسك بيده اليمنى مجمرة وفى اليد اليسرى ما يبدو أنه صندوق للبخور صغير الحجم ، وهو يصعد درجات الهيكل الذى بداخله مذبح مغطى بالستائر يعلوه مظلة فوقها قبة .

أما على الجانب الأيسر من العقد الجنوبى فإننا نجد إشعياء بلحية بيضاء ويواجهه ملاك السيرافيم بجسم وجناحى طائر مع رأس وقدمى إنسان وهو يحط على مذبح مغطى بالستائر ويلمس شفتى إشعياء بجمرة يمسك بها ملقاط ، ويوجد على يمين القوس إبراهيم وملكيصادق ويرتدى إبراهيم عباءة حمراء وينحنى قليلا ويتقدم بيده لكى يتسلم كأسا من ملكيصادق الذى لم تسلم صورته من التلف وكذلك فإن اللوحتين على العقدين الجنوبى الغربى والغربى لم تسلما أيضاً من التلف وربما كان أحد المنظرين يمثل القديس بطرس ويوحنا وهما يسرعان إلى القبر .

ويوجد منظران على العقد الشمالى الغربى أحدهما لم يسلم من التلف وربما كان يمثل المعاناة فى البستان ، بينما يمثل المنظر الثانى حلم يعقوب وفيه يرتدى الشاب يعقوب رداءً أبيض وعباءة حمراء وهو نصف جالس ونصف متكئ على الأرض ويسند بيده رأسه المنحنى ، وأمامه سلم يصل إلى فتحة فى السماء على شكل هلال ، ويوجد ملاكان أحدهما فوق الهلال والآخر فى القمة وداخل المركبة السمائية شخص صغير الحجم ربما كان يمثل الرب الإله .

ويبين المثلث الأيمن على العقد الشمالى ذبيحة إسحاق ونرى إبراهيم بلحية بيضاء ويرتدى عباءة حمراء ورداء أبيض اللون وهو يمسك شعر إسحاق بيده اليسرى ويمسك سكيناً مقوسة فى يده اليمنى المرتفعة إلى أعلى، وقد أشاح بوجهه بعيداً عن

إسحاق ، ويوجد أمامه فى شكل بيضاوى ناقص ملاك، وإلى يساره الشجرة والكبش ، وفى المثلث الأيسر عبدا إبراهيم وهما شابان بسيقان عارية ويرتدى أحدهما رداء أحمر اللون والآخر رداء أبيض اللون ويقف أمامهما الحمار.

التاريخ :

هيكل الأنبا بنيامين : حدد العالم هوايت تاريخ اللوحة التى فى المحراب بدون إبداء سبب واضح بأنها تعود إلى القرن الحادى عشر[٣٧] ويصعب من محاولة تحديد تاريخ لهذه اللوحة حالة التلف التى تعرضت لها ، ولكن الدليل الضعيف الذى يقدمه لنا الشخص الوحيد الذى سلم من التلف يبين الرابطة التى تربط أسلوب رسم اللوحة بأسلوب رسم لوحة الكنيسة المحفورة فى الصخر فى سوجانلى بكبا دوكيا ، مما يعطى لفكرة هوايت مساندة إضافية .

ويعيد هوايت تاريخ رسومات الميدالية التى على الوجه الداخلى لسقف العقد الذى فى الهيكل إلى نفس الفترة ويؤسس ذلك على تشابه آخر مع لوحات الفريسكو التى فى الهيكل الشمالى ، التى قرر أنها تعود إلى أصل فاطمى[٣٨] وكذلك فإنه يرجع لوحة الشاروبيم إلى نفس التاريخ ولنفس الأسباب ، وهو لا يقحم نفسه بالحديث عن صور الأربعة والعشرين قسيساً التى على الجدران الثلاثة الشمالى والجنوبى والغربى وكافة الصور الأخرى التى يظهر فيها هؤلاء القسوس[٣٩] تظهرهم فى وضع الوقوف ولم يستطع تحديد حالة أخرى جرى فيها توزيعهم حول الهيكل بمثل التوزيع الموجود هنا وهو لا يتعرض بالذكر لنموذج دير الأنبا هدرا حيث نجدهم جالسين كما هو الحال أيضاً فى دير أبى مقار ، وبالرغم من أن الصورة السليمة فى دير الأنبا هدرا هى التى على الحائط الشمالى ، فمن المحتمل أنهم كانوا موزعين أيضاً على الحائط الجنوبى على أقل تقدير ولذلك فإن لدينا أسباباً منطقية للربط بين الاثنين ، ومن المحتمل أن تكون النسخة التى فى دير الأنبا هدرا معاصرة للوحة التى فى المحراب الأوسط ، التى قيل أنها تعود إلى القرن الحادى عشر ، ويرتبط ذلك بالدليل الذى يقدمه لنا نموذج دير أبى مقار الذى من الممكن أن يكون قد تم إنجازه فى نفس وقت إنجاز اللوحات الأخرى بنفس الهيكل .

أما الرسومات الوحيدة التى أرجع هوايت تاريخها إلى فترة أخرى فهى تلك التى على الحائط الغربى التى جعل تاريخها هو القرن التاسع[٤٠] بالرغم من أن الأسباب التى قدمها لذلك غير واضحة ، أما الشخصان اللذان مازالت صورتاهما سليمتين (بقية الشخصيات غطيت صورها بطبقة حديثة من الجص) فإنهما فى حالة أفضل من باقى الشخصيات التى أعلن أن تاريخها يعود إلى القرن الحادى عشر ، وكذلك فإن اللوحات فى هذا الهيكل والتى تشبه تلك الموجودة فى الهيكل الشمالى ، تعطى انطباعاً بأنها قد رسمت تنفيذاً لفكرة منطقية تعتبر اللوحات التى على الحائط الغربى جزءاً منها ، ومن الصعب هنا عمل مقارنة حول الأسلوب ولكن الدليل المتوفر لدينا يجعل من الأمور المنطقية افتراض أن الشخصين قد رسما فى نفس الوقت الذى رسمت فيه بقية الشخصيات أى خلال فترة ما تقع ضمن سنوات القرن الحادى عشر .

الهيكل الشمالى :

ويعيد هوايت كذلك تاريخ اللوحات التى فى هذا الهيكل إلى القرن الحادى عشر[٤١] اعتماداً على وجود صلة بالزخرفة الإسلامية التى كانت مستخدمة فى هذا الوقت ، ويبين الدليل المعمارى أن الهيكل قد بنى فعلاً خلال العصر الفاطمى ، ومن المحتمل أن تكون الزخرفة قد أنجزت قبل أو بعد هذا الوقت بقليل ، ويؤكد ذلك أن رسومات الأشخاص التى فى الكنيسة الصغرى الملحقة بكنيسة القديس أنطونيوس تتميز بشكل غريب بالنسبة لرسم العين التى تتخذ شكل الفص ، مع استقامة الجزء العلوى ، ونجد نفس هذا الأسلوب متبعاً بالنسبة للهيكل الشمالى فى دير أبى مقار[٤٢] ومن المحتمل كذلك نسبة اللوحات التى فى الكنيسة الصغرى الملحقة بكنيسة القديس أنطونيوس إلى فترة تاريخية تسبق سنة ١٢٣٣ للميلاد ، وإذا صحت الخاصية التى شرحناها فيما سبق فإننا نقول أن رسومات دير أبى مقار يجب أن يحدد تاريخها بنحو نهاية العصر الفاطمى .

(ج) دير السريان :

كنيسة العذراء : (انظر : White, Wadi Natrum III, P. 183 Ff and pls. LVII, LXI, LXII) :

(أ) نصف القبة الغربى :

جرى تلوين القسم العلوى باللون الأزرق لتصوير السماء ، ويوجد إلى اليسار قرص مشتعل ، بينما يوجد فى اليمين قرص آخر له ملامح بشرية يمثل القمر ، ويجلس السيد المسيح على العرش داخل المركبة السمائية فى الوسط وقد لونت المركبة بألوان ثلاثة هى الأبيض والأخضر والأزرق ، وتحيط برأس السيد المسيح هالة نورانية وهو يرتدى رداء أبيض اللون وعباءة ذات لون أحمر قانى وقدماه عاريتان ، ويمسك كتاباً فى ثنية كوع ذراعه الأيسر بينما تمسك اليد اليمنى قرصًا أو نموذجًا للكرة الأرضية فوقه صليب ، ويوجد فوق القرص رأس نسر وربما كانت موجودة أيضًا رؤوس الحيوانات غير المتجسدة الثلاثة الأخرى المذكورة فى سفر الرؤيا فى وقت ما وترتفع اليد اليمنى للسيد المسيح فى هيئة منح البركة ، ويحمل المركبة ملاكان يبدو كل منهما ملتحياً .

ونجد صورة العذراء فى القسم السفلى فى الوضع الأمامى وعلى جانبيها الاثنى عشر تلميذاً ، وهى ترتدى رداء طويلاً وعباءة تغطى الصدر والظهر وفيما عدا سمعان بطرس (كيفا) واندراوس فإننا نجد أن جميع التلاميذ يتميزون بالشعر الأسود واللحى السوداء أما سمعان فإن لحيته بيضاء بينما اندراوس أبيض اللحية وأصلع الرأس ويرتدى جميع التلاميذ أردية بيضاء ذات أكمام ضيقة مطرزة أحياناً بأشغال الإبرة ويرتدون عباءات ذا ت ألوان زرقاء أو حمراء قانية أو بيضاء ، وهذه العباءات تغطى الكتفين والذرا ع الأيسر والصدر والنصف السفلى من الجسم ، وينظر التلاميذ إلى أعلى نحو السيد المسيح أو نحو بعضهم البعض ، وهناك آثار رسم قديم تحت الرسم الحالى .

(ب) – الخورس ونصف القبة الجنوبي :

نفذت هنا فكرتان الأولى ، هي بشارة الملاك للعذراء ونجد هنا إلى اليسار بناء دائرياً فوقه قبة صغيرة وله مدخل مفتوح فوقه عقد ، وتجلس العذراء فى هذا المدخل وهى ترتدى عباءة ذات لون أحمر قانى ورداء رمادى ذا كمين ضيقين ، وتحيط برأسها هالة نورانية وقد رفعت ذراعها الأيمن وجعلت إصبعها السبابة يلمس ذقنها أما ذراعها الأيسر فإنه غير ظاهر ولكن يدها اليسرى تستريح فوق ركبتها ويقترب رئيس الملائكة جبرائيل من اليمين بجناحه والهالة النورانية تحيط برأسه ويلبس رداء أصفر اللون بكمين قصيرين واسعين وعباءة ذات لون أحمر قانى ملتفة حول الوسط ومنسدلة على الكتف الأيسر ويحمل عكازاً رسولياً فى يده اليسرى ويمتد ذراعه الأيمن مرتفعاً بالتحية .

والموضوع الثانى الذى يشغل نصف القبة المذكورة هو ميلاد السيد المسيح وتظهر فيه مغارة فى الوسط عند أعلى نقطة والعذراء مريم نصف جالسة ونصف منحنية داخل هذا المأوى وهى ترتدى رداء رمادى اللون وعباءة ذات لون أحمر قانى ، وحول رأسها هالة نورانية وتريح يدها اليسرى على ركبتها ، أما يدها اليمنى فهى مرتفعة نحو صدرها ويوجد خلفها المذود بلونه الأصفر ويرقد فيه الطفل ملفوفاً فى قماط ، ويقف يوسف منتظراً خارج المغارة وهو يركع مرتكزاً برأسه على ذراع واحدة ، أما عن السماء فوق التل فقد لونت باللون الأزرق وتناثرت فيها النجوم البيضاء ، وتظهر الملائكة التى تبلغ البشارة فوق التل ، وقد تجمع أربعة من هؤلاء الملائكة فى فريق واحد كما ظهر ملاكان آخران يطيران إلى أسفل يعلنان النبأ أما حكماء المجوس فيظهرون فى هيئة ملوك فى الركن السفلى الأيمن ، والأول منهما أبيض الشعر واللحية والثانى متوسط العمر ولحيته أقصر قليلاً ، وسوداء اللون أما الثالث فهو شاب حليق اللحية ، ويلبس كل منهم تاجًا ويحمل هديته فى يده اليسرى والأول منهما يحمل كيساً بينما يحمل الثانى صندوقاً صغيراً للمجوهرات ويحمل الثالث كأساً . أما الرعاة فهم يحتلون يسار الصورة والأول منهم أسود اللحية ويلبس قلنسوة مدببة الطرف ورداء قصير الكمين ولونه خليط ما بين الأحمر والبنى ، كما يلبس جوارب مخططة وحذاء برقبة وهو يمد ذراعه اليسرى نحو المغارة أو الملائكة ، ويمسك بيده اليمنى رسغ الراعى الثانى ، ويظهر الثانى كرجل عجوز أبيض الشعر واللحية وهو يحمل عصا الرعاة ويرتدى فروة خروف قصيرة الكمين ومربوطة بحزام كما يرتدى جوارب وحذاء برقبة ، وهو ينظر نحو الملائكة والماشية ترعى أمام الراعيين ، أما الراعى الثالث فيجلس على مسافة قريبة وينفخ فى مزمار .

(جـ) الخورس ونصف القبة الشمالي :

نشاهد هنا فكرة منعزلة وهي صعود جسد العذراء ، ونراها راقدة على سرير أو أريكة ويداها متقاطعتان على صدرها والسرير مغطى بستائر وفوقه وسادة عند الرأس ، ويقف عند رأسها القديس بطرس بلحيته البيضاء، ويداه متقاطعتان على صدره بينما ينحنى القديس يوحنا ويلمس قدميها وتقف مجموعة مكونة من خمسة من الرسل على كلا الجانبين بينما يقف السيد المسيح خلف وسط السرير وبصحبته ملاكان داخل ميداليتين وبيد كل منهما مروحة ، ويظهر السيد المسيح ملتحيًا وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى ثوباً أزرق اللون ذا كمين واسعين ، مع عباءة ذات لون أحمر قانى ويحمل روح العذراء على هيئة طفل حديث الولادة مقمطاً بقماط أبيض ، أما السماء فقد ظهرت زرقاء اللون ومرصعة بالنجوم وهناك فى تاج نصف القبة مركبة سمائية صغيرة يحملها ملاكان ، يبدو الذى فى الجانب الأيمن منهما ملتحياً أما الشخص الذى داخل المركبة فهو غير واضح ، ولكن من المحتمل أن يمثل العذراء الصاعدة وليس ما تخيله العالم هوايت من أنه هو السيد المسيح صاعداً بعد قيامة العذراء وعلى ذلك أمامنا ثلاث قصص فى لوحة واحدة وهئ : نياحة العذراء ، واستلام السيد المسيح روحها ، وصعود جسدها إلى السماء .

التاريخ :

لا نشك كثيرًا فى أن جميع اللوحات التى فى الكنيسة تنتمى إلى نفس الفترة الزمنية لأنها متشابهة فى الأسلوب ، كما تتشابه أيضًا الألوان التى استخدمت فى رسمها ، ويبدو أن لوحة ميلاد السيد المسيح تنتمى إلى الربع الأول من القرن العاشر[٤٣] وكذلك فإنه من الممكن نسبة لوحات الفريسكو الأخرى إلى نفس التاريخ.

(ط) وادى سرجة – (دير القديس توماس) :

تم اكتشاف لوحة العشاء الربانى أثناء الحفائر التى أجريت فى هذه البقعة وقد أشار إليها باختصار ر.طومسون فى مجلة الآثار المصرية (JEA) المجلد الأول – وقد عاد إليها بتفصيل أكثر سومرز كلارك[٤٤] ولكن لم يستطع هو أو المذكرات التى

دونت عن الحفائر المساعدة فى تحديد المكان الدقيق لهذه اللوحة ، ويمكن القول بأنها موجودة فى قبة إحدى الكنائس ، وبالرجوع إلى صورتها الفوتوغرافية المرفقة بالمذكرات التى دونت عن الحفائر نرى السيد المسيح فى الوسط جالسًا إلى مائدة مستطيلة وهو يرتدى عباءة حمراء ويقدم كأساً إلى أحد تلاميذه ويجلس التلاميذ على جانبيه وإن كانت صور البعض منهم قد أتلفت ، وقد رسمت صور التلاميذ محددة فى خطوط سميكة باستخدام الصلصال الأحمر ، كما استخدمت أيضاً بعض الأصباغ الصفراء والخضراء . وتوجد أيضًا بعض اللوحات التى أشارت إليها المذكرات بأنها لوحات الفريسكو التى تمثل القديسين - فى بعض المنازل ، وتبين صورة فوتوغرافية أخرى صفين من هؤلاء الأشخاص ويحتفظ لنا الصف العلوى بالنصف السفلى من صور هؤلاء الأشخاص بينما يصور لنا الصف السفلى ثلاثة أشخاص واقفين بالوضع الأمامى ، ومنهم اثنان ملتحيان بينما أتلف وجه الشخص الثالث ، ويمسك كل منهم كتاباً فى يده اليسرى بينما يتولى اثنان منهم تدعيم الكتاب الذى يحمله كل منهما بيده اليمنى ويرفع الشخص الثالث يده اليمنى بعرض صدره وهم جميعًا يرتدون رداء وعباءة .

ونجد فى الحجرة رقم ١٧ رسم أسد رأسه نصف مائل ولكن العينين مرسومتان فى الوضع الأمامى ونلاحظ أن ذيله قد انثنى فوق ظهره ، وفى الجزء العلوى نجد عدداً من الصور التى رسمت بدون عناية لبعض الأشخاص وقد وقفوا جميعًا فى الوضع الأمامى وهم يحملون كتباً .

وقد تردد الحديث كثيراً عن لوحة الثلاثة فتية فى أتون النار بما يفيد أنها اكتشفت هنا فى وادى سرجة (٤٥) وبالنظر إلى الوصف الذى قدمه مكتشف هذه اللوحة يبدو لنا أن هذه اللوحة ليست لها أية صلة بالدير ولكنها اكتشفت فى إحدى الفيلات على بعد عدة أميال .

(ى) الصحاح : (انظر : H. Junker, Das Kloster am isisberg, Abb. 10 & p. 49 ff) :

يوجد رسم شديد التمزق على الحائط الشمالى من الحجرة المقبية ، واستطعنا أن نحدد بدقة صورتين للعذراء والطفل يسوع وقديس أو ملاك إلى اليمين ، أما وجها العذراء والطفل يسوع فقد أتلفا عمداً ، وتظهر العذراء واقفة وهى تمسك الطفل يسوع بذراعها الأيمن ، ويرتدى ثوباً يصل إلى الكعبين كما تظهر آثار رداء داخلى عند الرقبة والقدمين وترفع يدها اليمنى إلى مستوى صدرها ويجلس الطفل يسوع فى ثنية ذراعها

الأيسر متوجهاً بالجزء العلوى من جسمه إلى الأمام ويحيط شعره بوجهه مثل إطار ، وتظهر يده اليسرى ممسكة بدرج بينما ترتفع اليمنى فى هيئة منح البركة ، وتبدو صورة الشخص الثالث سليمة إلى حد ما وتظهر فيها عباءة تغطى الذراعين والكتفين ، ونجد أن الذراع الأيسر ينثنى بزاوية قائمة ، وتحيط برأس هذا الشخص هالة نورانية وهو أيضاً حليق الذقن .

(ك) سيليا :

(أ) الكوم رقم ٢١٩: (انظر : F. Daumas and tohers. kellia I, Fascs. 1 & 2) :

الحجرة رقم ١٢ : (انظر : F. Daumas, op. cit., Fasc. 2, pl. XXXIX a - c) :

يوجد صليب كبير مزخرف على الحائط الشرقى ومرسوم عليه صورة نصفية للسيد المسيح عند نقطة تلاقى أذرع الصليب ،وهناك حول رأس السيد المسيح هالة نورانية وهو ملتحٍ بلحية صغيرة ويمسك كتاباً فى يده اليسرى ، بينما ترتفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، ويتلامس إصبعاه الثالث والإبهام ، ويرتدى عباءة تغطى الكتف الأيسر وتلف الجسم بحيث تترك الجانب الأيمن من الصدر مكشوفاً ويظهر الرداء الداخلىَ تحت العباءة ويوجد على جانبى الصليب خطان بارزان فى نهاية كل منهما شرابة للزخرفة .

الحجرة رقم ٢٨: (انظر : F. Daumas and tohers. kellia I, Fascs. 2 pl. XLC) :

- يوجد بها جزء من صورة صليب كبير تمتلئ أذرعه بتشكيلات زخرفية ويبرز من زواياه سعف النخيل .

الحجرة رقم ٣٤ : (انظر : F. Daumas, op. cit., Fascs. 2, pl. XXXVIII b) :

يوجد على الحائط الغربى لهذه الحجرة صورة للقديس مينا بالوضع الأمامى وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى عباءة بنية اللون ذا ت كمين طويلين ومزخرفة بشريطين يمتدان من الكتفين حتى الطرف السفلى ، وتنسدل عباءة خارجية بيضاء على الظهر وتغطى الكتف الأيسر والجانب الأيسر من الصدر وهى مزخرفة بأربعة أوراق من تويجات الأزهار .

الحـجـرة رقم ٤٥ : (انظر : F. Daumas, op. cit., fasc. 2, pls. XXIX a, XXXa, XXXVII a & b) :

يوجد مربع كبير مرسوم على الحائط الجنوبى وبداخله شكل المعين الذى يتضمن مربعات ومستطيلات تشمل أربعة زهرات كل منها ذات ثمانية أوراق تشكل تويج كل زهرة منها .

وهناك تشكيل زخرفى آخر على الحائط الشمالى ، وهنا نجد أن المربع الكبير يتضمن دائرة بداخلها دائرة مجدولة الشكل ثم دائرة أخرى قسمت المنطقة التى بداخلها إلى مربعات يحتوى كل منها على شكل المعين ويوجد فى أركان المربع الخارجى تصميم يتكون من ثلاث ورقات من أوراق الشجر .

وهناك تصميمان زخرفيان على الحائط الغربى يتكون أولهما من دائرة داخل مربع تتضمن صليبًا ، وتوجد وحدة زخرفية مكونة من ثلاث ورقات من أوراق الشجر فى أركان المربع ، أما التصميم الثانى فهو يتضمن ثلاث دوائر متحدة المركز داخل مربع وتتضمن الدائرة الخارجية وحدة زخرفية مجدولة ذات أربعة ألوان هى البنى والأخضر والأصفر ، وتخرج منها حليات على شكل ورود صغيرة بيضاء ، ويوجد داخل الدائرة الداخلية صليب لونه بنى فاتح ، وتمتلئ أركان التصميم بوحدة زخرفية مكونة من ثلاث ورقات من أوراق الشجر .

الحجرة رقم ٤٦ : (انظر : F. Daumas, op.cit., fasc. 2, pls. XXIXb and XXX b) :

يوجد رسم زخرفى على الحائط الجنوبى ذو شكل مجدول يتضمن بتلات زهرية من فوق ومن أسفل (انظر: باويط – الكنيسة الصغرى رقم ٢٨) وهناك على الحائط الجنوبى أيضًا شظيات من تصميم يتضمن دائرة داخل مربع وفى داخل الدائرة نفس الرسم الزخرفى المجدول وفى داخله وحدة زخرفية على شكل ماسة تمثل مركز التصميم .

الحجرة رقم ٤٧ : (انظر : F.Daumas, op. cit., Fasc. 2, pl. XXXI d.) :

توجد بها شظية أخرى تستخدم نفس تصميم الدائرة داخل مربع وقد ربطت الدائرة بأربع عقد محكمة وفى داخل الدائرة الشكل المجدول المعتاد .

(ب) الحجرة رقم ٩ :

توجد فى الجزء السفلى من الحائط الغربى مجموعة من التشكيلات المجدولة الكثيفة التى وجدت نماذج منها فى الحجرات الأخرى (فى باويط) وهناك حنيتان فى هذا الحائط وقد وضعت الشمالية منهما داخل إطار يمتلئ بتشكيلات من أوراق الأشجار ، أما الحنية الجنوبية فإنها تتميز بإطار مدرج يتضمن القسم الذى يعلو قمة الحنية واجهتان على شكل الجمالون بينهما ميدالية تحتوى على حلية من الورود الصغيرة ، وظهر بين الحنيتين صليب موضوع فوق حامل يتم الوصول إليه عن طريق درجتى سلم .

وهناك حنية فى الحائط الجنوبى داخل إطار مربع يقطعه جمالون فوق قمة الحنية، ويمتلئ الإطار بتشكيلات من أوراق الأشجار .

أما الحنية التى فى الحائط الشرقى فتتميز بإطار مقوس بسيط يحتوى على تشكيل مجدول يتكرر مرة ثانية عند قاعدة الحنية ، وهناك صليب آخر عند الحائط الشرقى فوق حامل يتم الوصول إليه عن طريق درجتى سلم ويوجد على كلا جانبى الذراع السفلى من الصليب تصميم مستطيل الشكل ويمتلئ الصليب ذاته بالتشكيل المجدول.

(ل) دير الشهداء : (انظر : S.Sauneron, in BIFAO, vol. 67, p. 94 ff and pls. XIV - XX) :

تقع لوحات الفريسكو التى بكنيسة هذا الدير فى الملحقين اللذين على شمال الهيكل القديم ولم يبق منها سليماً إلا لوحة واحدة تمثل السيد المسيح وعلى جانبيه اثنان من رؤساء الملائكة .

ويتكون الملحقان من كنيستين صغيرتين تجاور إحداهما الأخرى ويوجد فى الجنوبية منهما لوحة فى الحنية الشرقية تمثل السيد المسيح جالسًا على العرش داخل المركبة التى صورت على جوانبها الأربعة رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدة المذكورة فى سفر الرؤيا ، وتوجد على كلا جانبى المركبة صورتان تشخيصيتان تمثلان الشمس والقمر مع اثنين من رؤساء الملائكة فى وضع السجود وهما يمدان أيديهما نحو المركبة وقد رسمت العذراء الجالسة على العرش تحت هذه الصورة يصحبها اثنان من رؤساء الملائكة فى وضع الوقوف ، وهناك فوق العقد الذى يعلو مدخل هذا المحراب صليب

رئيسي وعلى جانبيه منظران للقديس بطرس ملتحيًا.وتحيط برأسه هالة نورانية ويشير بعلامة البركة ، والقديس اسطفانوس أول الشهداء وهو حليق الذقن وتحيط برأسه هالة .

ويوجد على الحائط الشرقي للمحراب صورة أخرى للسيد المسيح الجالس على العرش وهي في حالة يرثى لها من التلف ، كما يوجد على الحائط الشمالي لنفس المحراب أحد رؤساء الملائكة ممسكًا بيديه نموذجًا للكرة الأرضية وعكازاً .

وهناك على الحائط الجنوبي للحجرة التي تسبق هذين المحرابين رسم للقديس كلاديانوس على ظهر حصان ، ويتجه الحصان برأسه نحو اليمين كما يظهر القديس أيضًا في الوضع الأمامي بوجه مستدير استدارة كاملة ، وتحيط برأسه هالة نورانية ويعلوها إكليل صغير ويمسك اللجام بيده اليسرى ورمحاً بيده اليمنى ، وتتكون ملابسه من رداء ذي كمين طويلين وعباءة قصيرة مربوطة حول عنقه وتوجد آثار شخص بين الساقين الأماميتين للحصان ، وتوجد على الجانبين الأيسر والأيمن لرأس القديس يد بارزة من نصف دائرة وتمسك كل من اليدين تاجاً .

ويوجد على الحائط الغربي من هذه الحجرة لوحة تمثل القديس تادرس المحارب وعلى الحائط الشمالي لوحة تمثل القديس جرجس .

(م) مغارات المتوحدين في إسنا : (S.Sauneron, in BIFAO, vol. 67, pls. XXXIII XXXV) :

بعض الحجرات مزخرفة بالزخرفة المعتادة مما يجعلنا نظن أنها هي الكنيسة الصغرى الخاصة بكل ناسك ويوجد في إحدى هذه الكنائس سلسلة من الصلبان داخل دوائر تغطي الحائط الشرقي ، ويوجد في كنيسة صغيرة أخرى تصميم تفصيلي يتضمن تشكيلاً من أوراق الشجر ، وفي كنيسة أخرى نجد أن الحنية الشرقية تضم زخرفة أكثر تفصيلاً تتكون من صليب كبير داخل دائرة مرسومة فوق دائرة أخرى ذات مساحة أصغر وتتضمن صورة نصفية لشخص حليق الذقن يحمل عكازاً يعلوه صليب، ويكمل هذا التشكيل ستارة كبيرة مشغولة بأشغال الإبرة على كلا الجانبين .

مراجع الملحق رقم (ب)

1 - A. Grabar, **Martyrium**, Vol. 2, p. 301.

2 - W. Smith and S. Cheetham, **Dictionary of Christian Antiquities**, Vol. 1, p. 1623.

3 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol, 2, p. 302

4 - Smith & Cheetham, **op. cit.**, Vol.1, p. 585; Cabrol and Leclerq. **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie**, tome 1, parr 1, figs. 2734 and 2735.

5 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol. 2, p. 116.

6 - Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p. 398.

7 - Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, I, p. 199.

8 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol, 2, p. 221, note 4.

9 - Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p, p. 199.

10- Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p. 88.

11- H. Torp, in **Mélanges d'archéologie et d'histoire**, 1965, p. 171 and plates on pp. 173 and 174.

12 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol, 3, pl. LVIII, 1

13 - K. Wessel, **Coptic Art**, Pl. XIV.

14 - K. Wessel, **op. cit.**, frontispiece.

15 - H. Torp. **op. cit.**, p. 153 ff.

16 - H. Torp, **op. cit.**, p. 171.

17 - H. Torp, **op. cit.**, p. 172.

18 - Cabrol and Leclerq, **op. cit.**, tome 2, part 1, fig. 1264.

19 - P. du Bourguet, **L'Art Copte**, p. 169.

20 - J. Clédat, **MIFAO** XII, pl. XXXV.

21 - Berchem and Clouzot, **Mosaiques chrétiennes**, fig. CXII, no.5.

22 - Berchem and Clouzot, **op. cit.,** p. XXV.

23 - Berchem and Clouzot, **op. cit.,** p. LIV.

24 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**

25 - Berchem and Clouzot, **op. cit.,** p. XLI.

26 - C. Diehl, **Manuel d'art byzantin,** Vol, 1, figs. 123, 124, 126.

27 - Berchem and Clouzot, **op. cit.,** pp. XXV and li

28 - Berchem and Clouzot, **op. cit.,** p. lvi' Cabrol and Leclerq, op. cit., tome, dart 1, figs. 2734 - 2736.

29 - Berchem and Clouzot, **op. cit.,** p. liv.

30 - Wallis Budge, **Oriental Texts, Series 1, The Martyrdom and Miracles of Saint George of Cappadocia**, p. 273.

31 - J. Doresse, "Deux monastères coptes oubliés", in **Revue des arts,** II, p. 11.

32 - O. Meinardus, **Christian Egypt, Ancient and Modern**, p. 292.

33 - H. Torp. **op. cit.,** p. 175.

34 - Monneret de Villard, **Les couvents près de sohag**, p. 132' K.Wessel, op cit., p. 177.

35 - Monneret de Villard, llop. **cit., pp**. 33 and 132.

36 - Monneret de Villard, **Il monastero dis. simeone**, p. 49.

37 - E. White, **Wadi Natrun** III, p. 94.

38 - E. White, **op. cit.**, p. 91.

39 - E. White, **op. cit.**, p. 96.

40 - E. White, **op. cit.**, p. 96.

41 - E. White, **op. cit.**, p. 111.

42 - E. White, **op. cit.**, p. XXVII, B.

43 - E. White, **op. cit.,** pp. 171, 192, 197.

44 - Somers **Clarke, Christian Antiquities in the Nile Valley,** pp. 174 - 175.

45 - O. Dalton, in **JEA,** Vol, 3, pp. 35 - 38; K. Wessel, **Coptic Art,** pl. 101.

الملحق رقم (جـ)

الرسل

السيد المسيح والعذراء

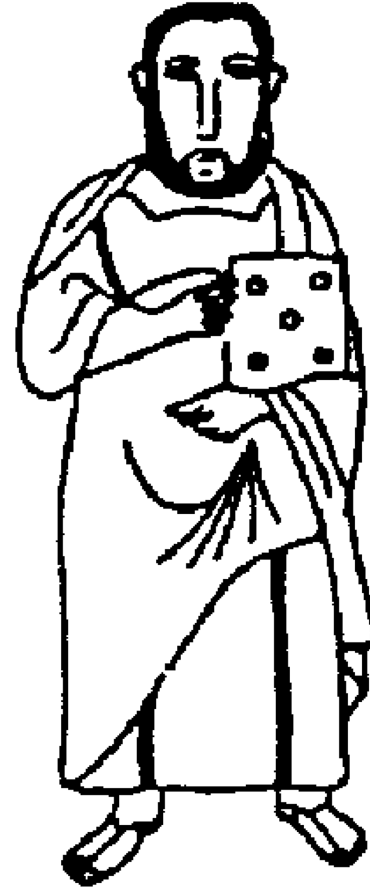






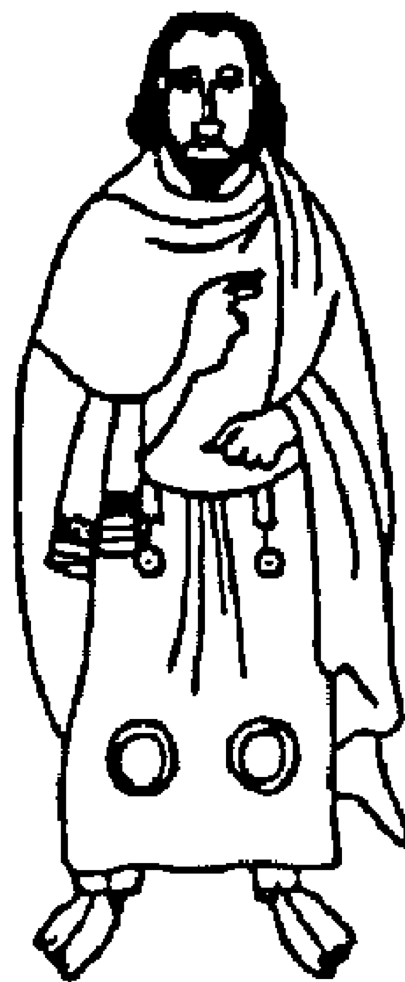
شخصيات رهبانية

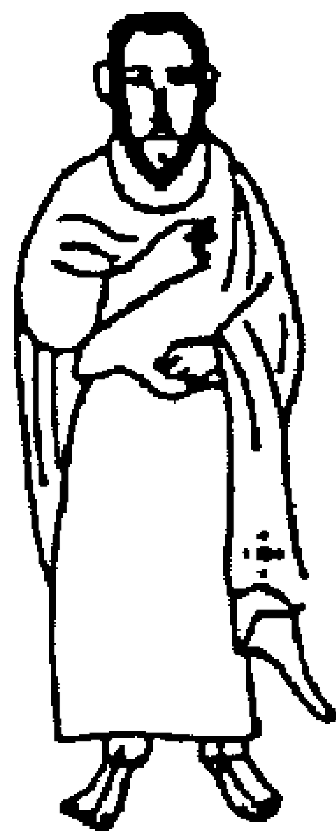




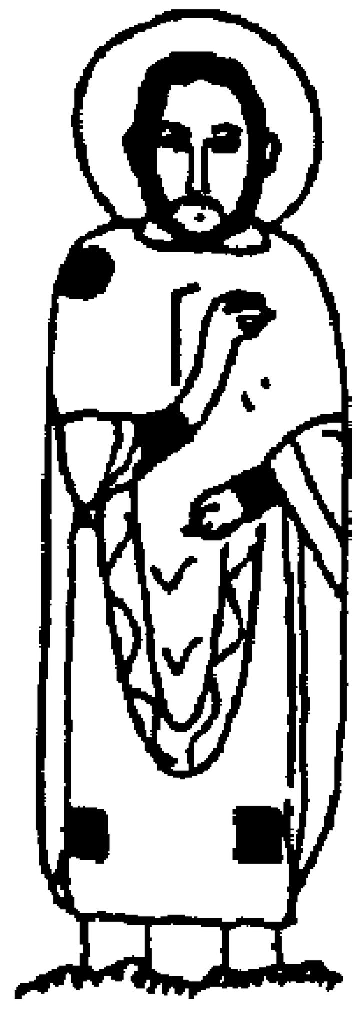








لوحة رقم (٤٤)

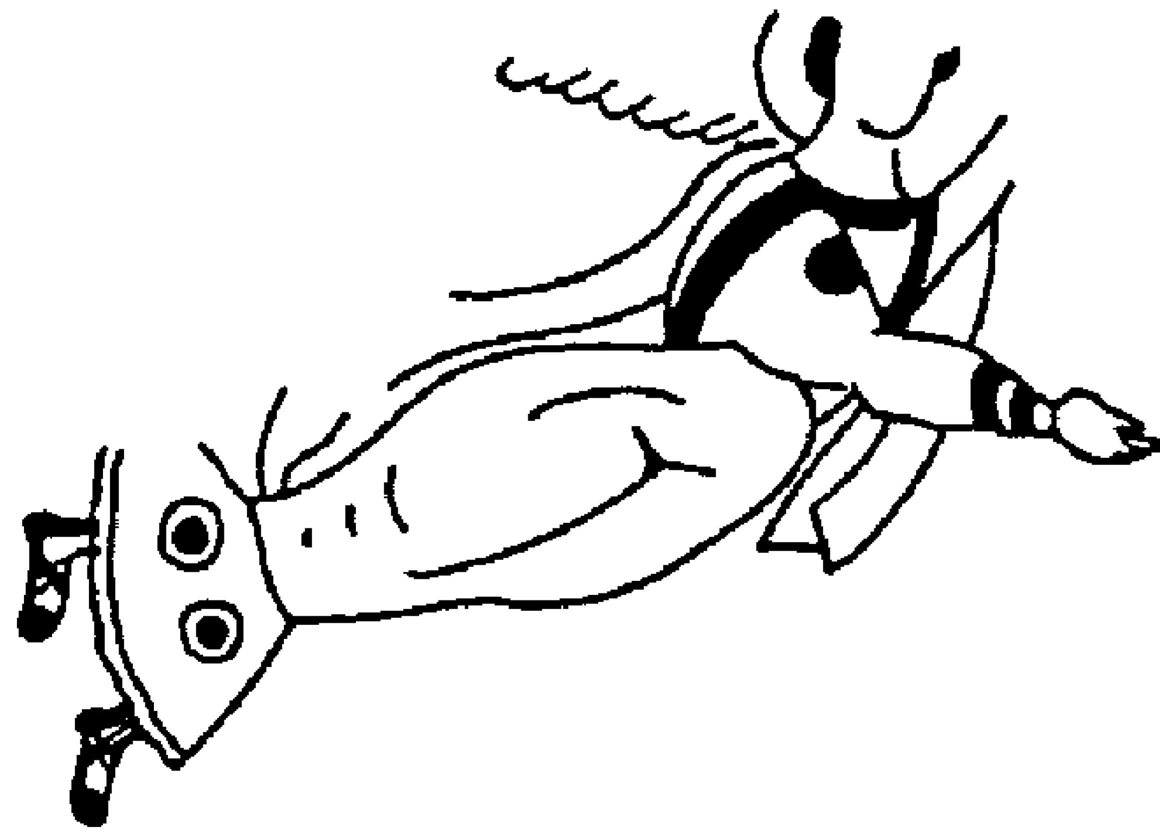
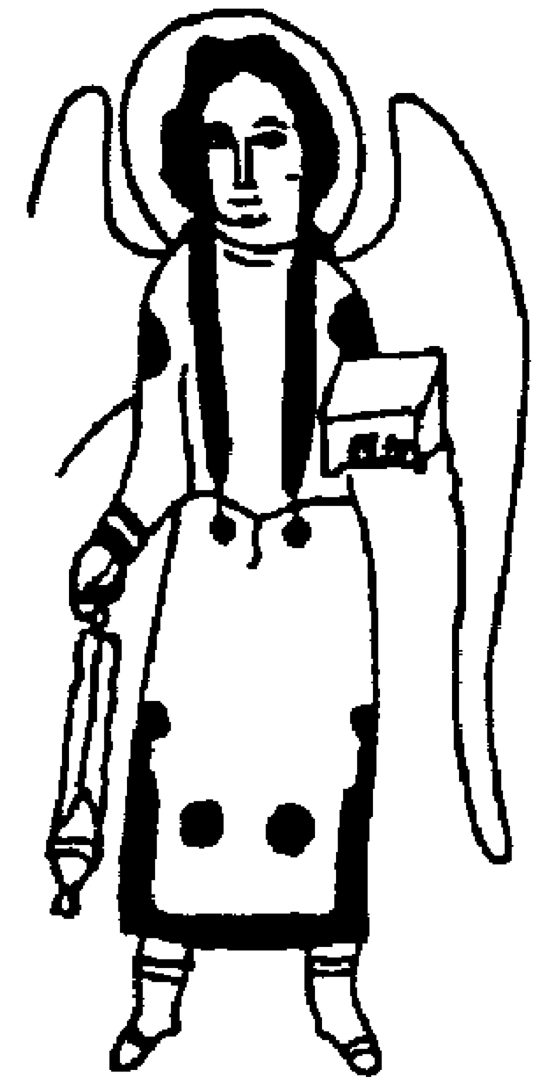




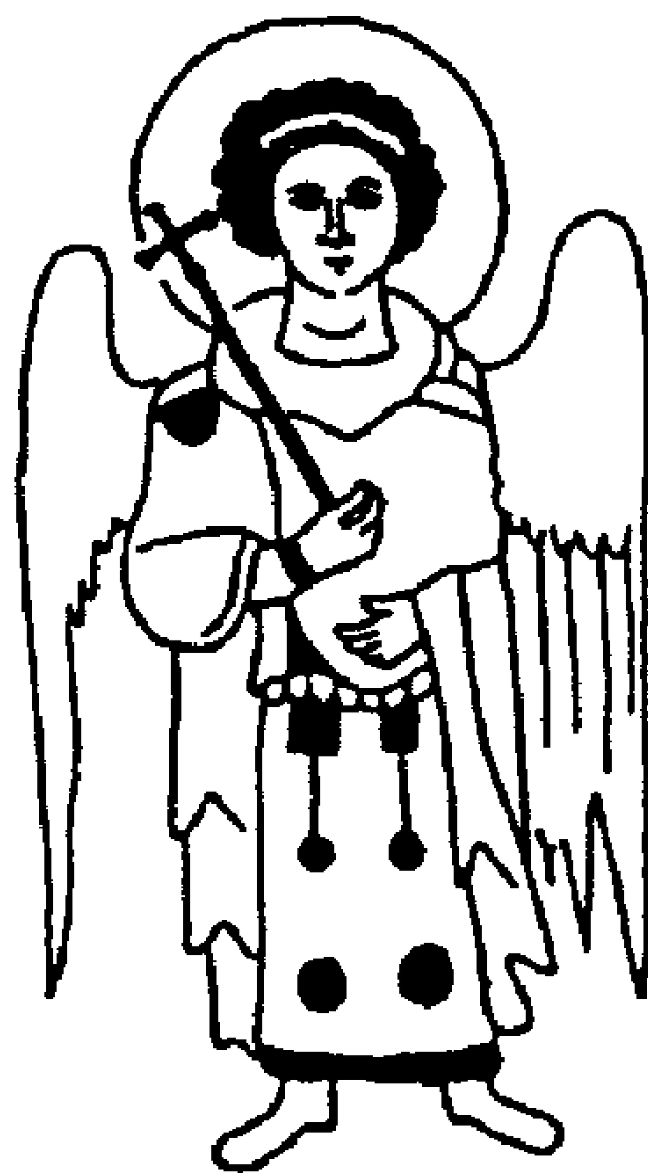
ملائكة



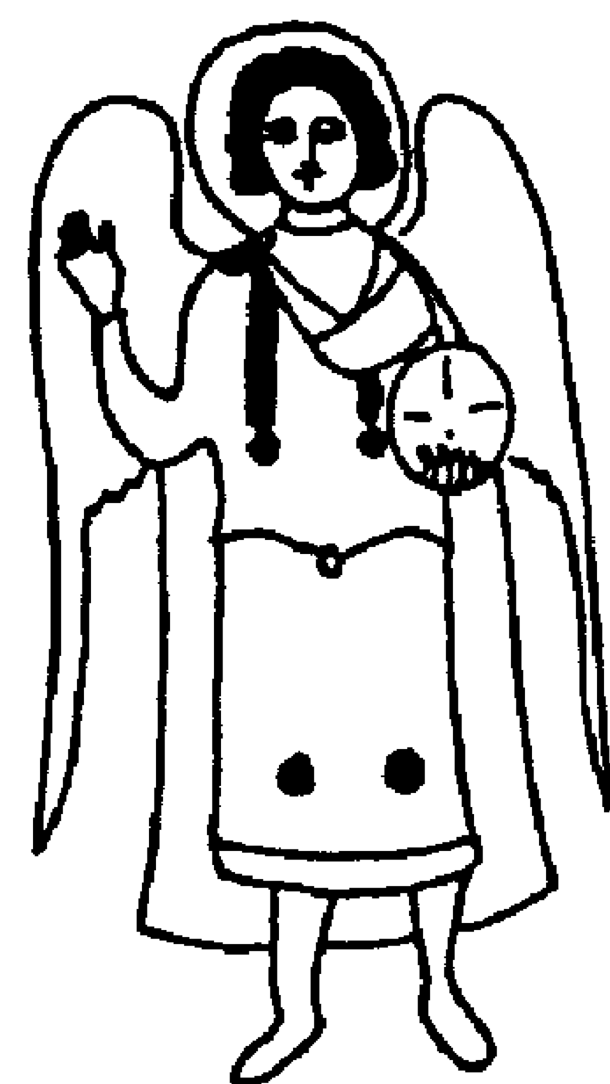


شخصيات رهبانية وملائكة



ملائكة

معانى الكلمات الاصطلاحية

Abacus	اللوح الحجرى الذى يمثل قاعدة تاج العمود
Ambon	المنبر
Ampulla	قارورة ذات مقبضين
Ankh-Cross	الصليب الفرعونى (علامة العنخ)
Architrave	إطار خشبى يحيط بالأبواب أو النوافذ
Ashlar	حجر منحوت للبناء
Atrium	ردهة (فى الكنيسة)
Barrel - vault	سقف مقبى على شكل اسطوانة
Campagae	خف يلبس فى القدمين
Catechumen	الموعظون وهم الذين يتلقون الدروس المؤهلة للدخول فى المسيحية
Callicula	زخرفة على شكل دائرة
Cell	قلاية أوصومعة
Cenobium	تجمع رهبانى منظم
Censer	مجمرة أو شورية للبخور
Choir	الخورس (مكان وقوف الشمامسة أمام الهيكل)
Clavi	شرائط أرجوانية تمتد من عند كتفى الرداء حتى الطرف السفلى
Clerestory	الجزء العلوى من حائط الكنيسة وتشغله نوافذ صغيرة
Deir	دير محاط بالأسوار
Diakonikon	غرفة حفظ ملابس الخدمة بالكنيسة
Egg and Dart	تشكيل زخرفى يتكون من بيضة وسهم بالتناوب
Feretory	صندوق بواجهة زجاجية لحفظ رفات القديسين
Groin Vault	سقف يتكون من تداخل سقفين مقببين بزوايا قائمة
Iconostasis	حامل الأيقونات أمام الهيكل
Keep	الحصن أو القصر بالدير

Lakan	اللقان (حوض لغسيل الأرجل فى احتفال خميس العهد)
Lantern	برج صغير فوق السقف أو القبة مزود بالنوافذ
Laura	دير من أديرة الكنائس الشرقية
Mandorla	مركبة الشاروبيم التى تحمل العرش الإلهى
Martyrion	مزار يتضمن رفات أحد القديسين
Monophysite	شخص يؤمن بعقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح
Narthex	رواق (فى الكنيسة)
Newel	العمود الذى يسند السلم الدائرى
Omphorion	البلين (غطاء الرأس للأسقف)
Oratory	كنيسة خاصة صغيرة
Pallium	عباءة أو جبة
Paragaudis	طرف مزخرف يزود به الرداء
Prothesis	المكان الذى تعد فيه عناصر سر التناول بالكنيسة
Sacristy	غرفة حفظ الأوانى والأثواب بالكنيسة
Squinch	دعامة لجانب المبنى ذو الشكل المثمن الأضلاع
Torsade	تصميم زخرفى ملتف
Tribun	منصة أو مصطبة
Tympanum	قلب المقص (معمار)
Volute	حلية حلزونية الشكل فوق الأعمدة اليونانية

قائمة المراجع العامة

هذه القائمة لا تغطى حقل الديرية المصرية بكامله ولكنها تتضمن فقط الأعمال التى تتصل بالموضوع الذى يعالجه هذا الكتاب حتى لو كنا قد أشرنا إليها لمجرد توضيح المقارنات العملية .

N. Abbott **The Monasteries of the Fayyum** (1937).

W. Adams Architectural Evolution of the Nubian Church'. in **JAPC** 4, p. 87 ff.

A. Adriani **Repertorio d'arte dell Egitto greco-romano** (1961 and 1966)

A. Atiya **A History of Eastern Christianity** (1968).

A. Badawy **L'art copte, les influences égyptiennes** (1949).

A. Badawy L'art copte, les influences hellénistiques et romaines', in **Bulletin de l'institut d'Egypte,** XXXIV (1952) and XXXV (1953).

A, Badwy 'Les premières églises d'Egypte jusqu'au siècle de saint Cyrille', in **Kyrilliana** (1967)

A. Badawy **Guide de l'Egypte chrétienne** (1953).

A. Badawy "Les premières établissements chrétiens dans les anciennes tombes d'Egypte'. in **Publications de l' Institut d'Etudes Orientales de la Bibliotheque Pat:riarcale d'Alexandrie**, No. 2 (1953).

A. Badawy 'La madonne à l'enfant d'aprés les peintures copte', in **La Rayon d-Egypte,** 22 (1949).

A. Badawy 'The prototype of the Coptic water-jug stand', in **Archaeology** 20, No. 1 (1967).

B. Baraize "Compte rendu des travaux exécuteés à deir-el-medineh' in **ASAE** vol. IXXX, p. 1 ff.

Vol. XIn, P. I ff.

A. Bauer and J. Strzygowski **Eine alexandrinische weltcbronik.**

J. Beckwith **Coptic Sculpture** (1963).

G -Bell "Churches and monasteries of the Tur Abdin' in **Zeitschrift fur geschichte der architelaur,** Beiheft 9.

Van, Berchemand strzygoski, **Amida** (1910).

Van Berchem and **E. Clouzot, Mosaiques Chrétiennes** 1965.

F. Von Bissing 'Altchristlichen wandmalereinen aus aegypter'. in **Festschrift zum seclizigsten geburst-ag voń Paul Clemen.**

W. de Bock **Materiaux pour servir à l'archéologie chrétierme de l'égypte** (1901).

P. du Bourguet **Coptic Art** (1971).

P. du Botirguet **Early Christian Painting** (1965).

G. Bovini **The Ravenna Mosaics** (1957).

J. Breasted **Oriental Forerunners of Byzantine Painting** (1924).

E. Breccia 'Fouilles d'Oxyrhynchos in **Le musée greco-romain d'alexandrie**' 1925-1931 and 1931-1932.

F. Brightman **Liturgies Eastern and Western,** Vol. 1

H. Brugsch **Wanderung nach den natronklostern in aegypten**(1855).

O.H.E. Burmester **The Egyptian or Coptic Church** (1967).

O.H.E. Burmester **The Egyptian or Coptic Churches of Cairo** (1955).

O.H.E. Burmester **The Monasteries of the Wadi Natrun** (1967).

H. Buchtal "The painting of the Syrian Jacobites,. in **Syria** XX, p. 136 ff.

A. Butler **Ancient Coptic Churches of Egypt,** 2 Vols.

C. Butler **The Lausiac History of Palladius,** 2 Vols.

H. Butler 'The Tychaion at is - Sanamen and the plan of early churches in Syria'. in **Revue d'Archéologique,** VHI, p. 413 ff.

H. Butler **Early Christian Churches in Syria** (1929).

H. Butler 'Nabataean temple plans and the plans of Syrian churches', in **Studien zu kunst des ostens**, p. 9 ff.

H. Butler **Princeton Expedition'to Syria**, Vols. A and B (1930).

F. Cabrol and H. Leclerq**Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Litirgie**, 15 Vols.

P. Van Cauwenburgh **Etude slir les nioines d'égypte**.

Mohammed Chaban 'Les fouilles de deir el aizam'. in **ASAE** I, p. 109 ff.

M. Chaine'Le couveiit de saint antoine', in **La Rayon** 9, p. 246 ff.

E. Chassinat **Fouilles à Baouit**, = **MIFAO**, Tome XIII.

G. Chester 'Notes on the Wadi Natrun and Deir Antonios', in **AJ** 30, pp. 105 - 116.

D. Chitty **The Desert a City** (1966).

Somers Clarke **Christian Antiquities in the Nile Valley**.

J. Clédat 'Nouvelles recherches à baouit', in **CRAIBL** (1904), p. 517 ff.

J. Clédat **Le monastére et la nécropole de baouit**, = **MIFAO** Tome XII.

J. Clédat 'Recherches sur le kom de baouit', in **CRAIBL** (1902), p. 525 ff.

J. Clédat 'Notes archéologiques et philologiques'. in **BIFAO**,Vol. II, p. 44 ff.

J. Clédat 'Les inscriptions de saint sirneon', in **RT**, Vol. XXXVII, p. 41.

J. Clédat 'Baouit', in Cabrol and Leclerq, **Dictionnaire**, tome 2, part 1, col. 203 ff.

J. Cooney **Late Egyptian and Coptic Art**.

J. Cooney 'Problems of Coptic Art', in **Coptic Egypt** (1944).

G. Costigan 'Sculpture and Painting in Coptic Egypt', in **BSAC**, Vol. 3 (1937) p. 48 ff.

K. Creswell "Coptic. Influence on Early Muslim Architecture', in **BSAC**,Vol. 5 p. 29 ff.

W. Crum and H. Bell **Wadi Sarga** (1922).

R. Curzon **Visits to the Nbnasteries of the Levant** (1899).

O. Dalton **East Christian Art** (1925).

O. Dalton 'A Coptic wall-painting from Wadi Sarga'. in **JEA**, Vol.3, p.35ff.

G.Daressy, Le couvent de nahiell', in **ASAE**, Vol. 17, pp. 274 - 76.

F.Daumas and & F. Jomier "Deir Antonios', in **Bull. de la Soc. Hist. et Geog- de listhme de Suez**, 6 (1960).

F. Jomier

F.Daumas "Les travaux de l'inst. fr. d'arch. orientate pendant l'année 1966 1967', in **CRAIBL** (1967), p. 438 ff.

F. Daumas 'l'activité de l'inst. fr. d'arch. orientate durant l'année 1965 - 1699' in **CRAIBL**, (1966), p. 300 ff.

F. Daumas "Rapport sur les travatlx scientifiques de L'IFAO durant l'année 1964-1965', in **CRAIBL** (1965)m o, 384 ff.

F. Daumas and others. **Kellia, Kom** 219, 2 Fascs. (1969).

F. Daumas "Cinq campagnes de fouilles au desert des ceuules', in **Acres del VIII Congresso Internacional de Arqueologia Cristiana**, pp. 262-268.

J. Davies **The Origin and Development of early Christian Architecture**

F. Deichmann 'Zum altagyptischem in der koptischen baukunst'. in **Mdalk**, Band 8, p. 34 ff.

O. Demus **Byzantine Mosaic Decoration** (1953).

E. Dewald "The Iconography of the Ascension', in **AJA**, XIX, p. 284 ff.

C. Diehl **Manuel d'art byzantin**, 2 Vols. (1925).

C. Diehl 'Les origines 'égyptienries de l'art byzantin'. in **Int. Cong. Arch.** (\909), **Comptes Rendus**, pp. 263 - 264.

M. Dimand "Indische stilelement in der ornamentik der syrischen und koptischen kunst', in **Ostasiatische Zeit**, 9, (1922), pp. 201-215.

J. Doresse 'Les moriasteres de saint antoiiie et de saint paul'. in **CRAIBL**, (1951) p. 268 ff.

J. Doresse 'Deux monastères coptes oubliés'. in **La Revue des Arts**, Vol,2. pp.3 -14.

J. Doresse 'Recherches d'archéologie copte; les monastères de moyeane égypte', in **CRAIBL**, (1952), p. 390 ff.

J. Doresse 'Le couvent de samuel près de nagada', in **BEFAO**, 34, pp. 470 - 471.

J. Doresse 'Monastères coptes aux environs d'armant en The-baid'. in **Analecta Bollandiana**, 67, p. 345 and pl. IV, 2.

E. Drioton **Les sculptures coptes du nilometre de rodah.**

E. Drioton 'L'art copte au musee de louvre', in **BSAC**, 2, p. 1 ff.

E. Drioton 'L'art copte', in **La Rayon**, 9, pp. 234-236.

E. Drioton "Art syrien et art copte", in **BSAC** 3, pp. 29 - 40.

N. Duval 'Les origines de la basilique chrétienne', in **L'information d'Histoire de l'Art** (1962), No. 1, pp. 1 - 19.

G. Duthuit **La sculpture copte** (1931).

J. Eisenberg A **Catalogue of late Egyptian and Coptic Sculpture,** New York I960

ed. B. Evetts and **Churches and Monasteries of Egypt according to Abu Salih**

A. Butler, H. Evers and R. Romero 'Rotes wid weisses ldoster bei soliag'. in **Kopti sche Kwist, Christentum am Nil**, p. 175 ff.

A. Fakhry **Bahria Oasis**, Vol. 2 (1950).

A. Fakhry **The Necropolis of el-Bagawat in K Harga Oasis** (1951).

A. Fa khry 'The Monastery of Kalamoun', in **ASAE**, 46, p. 63 ff.

J. Falls 'Ein besuch in der natronklostern der sketischen wuste', in **Frankfurter zeitgemasse broschuren**, 25, p. 61 ff.

H. Fedden 'A study of the monastery of St. Anthony in the Egfptian desert', in **Bull.of the Faculty of Arts, University of Egypt**, Vol.5 (1937), pp. 1 - 60.

F. Gartas' Découverte d'un ensemble souterrain copte dans le desert d'esne', in **ASAE**, 54, p. 245 ff.

A. Gayet **L'Art copte** (1902).

A. Gayet 'La sculpture copte'. in **Gaz. beaux-arts**, ser. 3, 7 (1892), pp. 422-428; 8 (1892) pp. 80-88 & 145-153.

A. Gayet **Les monuments coptes du musee de boulaq** (1889).

M. Ghali 'Note sur la découverte du monastère de phoebammon' in **Actes du XXI^{e} Cong. -int. des Orientalistes** (1949), pp. 23-31.

G. Gnolfo 'Art hittite et art copte', in **BSAC**, 10, pp. 27 - 32.

E. Goodenough **Jewish Symbols in the Graeco-Roman period**, 8 Vols.

A. Grabar **The Early Christians** (1961).

A. Grabar **Martyrium**, 3 vols. (1943 and 1946).

A. Grabar **Byzantium** (arts of Manking) (1966).

A. Grabar 'Les découvertes aniconiques de baouit'. in **Bull. de la soc. nat. antiquaires de france** (1942).

A. Grabar **The Beginnings of Christian Art** (1967).

A. Grabar **Byzantium** (Art of the World) (1966).

P. Grossman 'Reinigungsarbeiten im jeremiaskloster von saqqara vorlaufiger bericht", in **MDAIK**, Band 27, 2, p. 173 ff.

P. Grossman 'Neue untersuchungen in der kirche von deir abu hinnis' in **MDAIK**, Band 27, 2, p. 173 ff.

W. de Gruneisen **Les caracteristique-s de l'art copte** (1922).

W. de Gruneisen 'La portrait d'apa jerernias, in **Mem. présentés par divers savants d'académie des inscr. et belles lettres**, XII (2).

W. de Cruneisen **La portrait** (1911).

S. Gsell **Les monuments de l'algerie** (1901), 2 Vols.

A. Guillaumout "Premières fouilles au site des kellia', in **CRAIBL (1965)**, p. 218 ff.

R. Habib **The Coptic Museum, a general guide** (1967).

R. Habib **Cairo's Ancient Coptic Churches** (1967).

R. Hoddinott **Early Christian Churches in Macedonia and Southern Serbia** (1963).

F. Hooper **Funerary Stelae from Kom Abou** Billou (1961).

R. Houston **Ancient Greek, Roman and Byzantine Clothing** (1947).

C. Ihm **Die programme de apsismalerei von vierten jahrhundert bis zur initte das achten jahrhundert** (1960).

J. Jarry "Description des restes d'un petite monastere aux KeUia', in **BIFAO**, LXVI, pp. 145-157.

G. Jerphanion 'La decoration des 'églises en orient du IV^{e} an VI^{e} siècle', in **IV^{e} Cong. Int. di Arch. Crist.**, 2 (1948).

G. Johann **Koptische Kloster der gegenwart** (1918).

G. Johann **"Neue Streifzuge durch die kirchen tu-id ldoster agyptens** (1914).

G. Johann **Neue streifzuge durch die kirchen und klostcr agyptens** (1930).

G. Johann **Neueste streifzuge durch die ldrchen und kloster agyptens** (1931).

G. Johann 'Coptic miniatures in Egyptian churches and monasteries', in **Burlington Mag.**, 23 (1913), pp. 203-204.

W. Jones 'Coptic Monasteries of the Wadi Natrun', in **MMB**, 6, pp. 19-29, and 7, pp. 84 - 91.

H. junket **Das ldoster am isisberg** (1922).

M. Jullien 'A la recherche de tabenne et des autres monastères fondés par saint pachome', in **Pères de la Compagnie de Jesus, Etudes** 89 (1901) pp. 238-258.

M. Jullien 'A travers les ruines de la haute égypte à la recherche de la grotte de l'abbé jean'. in **Etudes 88 (1901), pp. 205-217.**

M. Jullien 'Le culte chrétien dans les temples de l'antique égypte', in **Etudes** 92 (1902), pp. 237-253.

M. Jullien 'Quelque anciens couvents de l'égypte', in **Missions Catholiques,** 35, (1903).

P. Kahle, **Baláizah**, 2 Vols., (1954).

M. Kamil **Aspects de l'égypte copte** (1965).

R. Kasser, **Kellia**, 2 Vols. (1967 & 1972).

C. Kaufmann, **Handbuch der christlicheli archaoloe** (1905).

E. Kitzinger 'Notes on early Coptic sculpture', in **Archaeologia**, 87 (1937), p. 181 ff.

S. Kostof **The Orthodox Baptister of Ravenna** (1965).

C. Kraeling **The Synagoue, Dura-Europos** (final report) (1952).

R. Krautheimer **Early Christian and Byzantine Architecnire** (1965).

P. Labib 'The Virgin and the Child Jesus', in **BSAC** 14, pp. 191-192.

P. Ladeuze **Etude sur le cenobitisme paldiomien** (1961 ed.).

G. Ladner 'The so-called square nimbus', in **Mediaeval Studies** 3, (1941).

L. Lefort 'Les premiéres monastéres Pachomiens'. in **Museon** 52, pp. 379-407.

J. Leibovitch 'L'origine de la peinture dans l'eglise chretienne', in **BSAC** 8, pp. 205-206.

H. Leipoldt **Shenute von atripe** (1903).

J. Leroy **Moines et monastères du proche-orient** (1957).

R. Louis, 'La visite -des saintes femmes ati tombeau dans le plus antiques art chrétien', in **Mem. de la Soc. -Nat. des Antiquaires de France, g**^{e} Ser., 3 (1954).

C. Mackean **Christian Monasticism in Egypt** (1920).

Makrizi **Description topographique et historique de l'égypte**, 2 Vols. (1895-1900).

C. du Martin 'Les monastères du wadi natrun', in **Nouv. Rev. Theol.**, (1935), pp. 113-114 and 238-252.

M. Martin **La laure de dêr al dīk à antinoe** (1971).

J. Maspero 'Le couvent de saint-simeon', in **Le Temps** 45 (1905).

J. Maspero 'Les fouilles de deir el-aizam', in **ASAE** 1 (1900), pp. 109-119.

J. Maspero **Fouilles exécutées à baouit** in MIFAO LIX (1932).

J. Maspero 'Fouilles de baouit', in **CRAIBL**, (1913), p. 287 ff.

A. Megaw 'The transept basilica at Hermopolis Magna', in **IXe Cong. Int. d'Etudes Bys.** (1955).

O. Meinardus **Monks and Monasteries of the Egyptian Desert** (1961).

O. Meinardus **Christian Egypt, Ancient and Modern** (1965).

O. Meinardus **Christian Egypt, Faith and Life** (1970).

G. Mileham **Churches in Lower Nubia** (1910).

G. Millet 'Doura et el-Bagawat, la parabole des vierges', in **Cahiers Arch.**, 8 (1956).

C. Morey **Early Christian Art** (1942).

J. de Morgan **Catalogue des monuments**, Series I, Vol. 1 (1894).

W. Muller-Wiener 'Koptische architektur', in **Koptische Kunst, Christentum am Nil**, p. 131 ff.

W. Muller-Wiener 'Christliche monumente im gebiet von hibis', in **MDAIK**, 19 (1963) p. 121 ff.

E. Naville **Deir el Bahari, preliminary report** (1894).

S. der Nersessian 'Some aspects of Coptic painting', in **Coptic Egypt** (1944).

S. der Nersessian 'New light on Byzantine art, early Egyptian monasteries and their wall-paintings from the 12th - 15th centuries', in **ILN** 179 (1931).

C. Osiecowska 'La mosaique de la porte royale', in **Byzantion** 9 (1934) p. 41 ff.

C. Palanque 'Rapport sur les fouilles d'el deir', in **BIFAO** 2 (1902), p. 163 ff.

J. Ward Perkins 'Constantine and the origins of the Christian basilica', in **PBSR** 22, New Series IX (1954), p. 69 ff.

F. Petrie **Athribis** (1908).

A. Piankoff 'Deux saints à tête de chien', in **BSAC** 12 (1946-47) pp. 57-61.

A. Piankoff 'L'iconographie copte, in **Femme Nouvelle**.

A. Piankcff 'Une peinture datée au monastère de st. antoine', in **Cahiers Copte** 7-8 (1954), pp. 19-24.

A. Piankoff, A. Peintures au monastère de saint antoine', in **BSAC** 14, p. 151 ff.

A. Piankoff 'Deux Peintures de saints militaries au monastère de saint antoine', in **Cahiers Copte** 10 (1956) p. 17 ff.

J. Quibell 'St. Jeremias at Saqqara', in **Int. Cong. Arch.**, (1909), **Comptes Rendus** pp. 268-270.

J. Quibell **Excavations at Saqqara**, 1905-1910.

T. Rice **Byzantine Painting, the last phase** (1968).

T. Rice **Byzantine Art** (1968 ce.).

M. Rostovotzeff **Excavations at Dura - Europos, 5th season** (1934).

M. Mrostovotzeff **Dura - Europos and its Art** (1938).

C. Roth 'Jewish antecednts of Christian art', in **JWCI** 16 (1953) , p. 24 ff.

ed. C. Roth **Jewish Art.**

J. Sachsen, 'Die fresken an deir es suryani', in **Oriens Christiana**, Nesw Series III (1913), p. 111 ff.

M. Salmi 'I dipinti paleocristiani di antinoe', in **Scritti dedicati allamemoria di Ippolito Rosellini** (1945).

S. Sauneron 'Les ermitages du desert', in **BIFAO** LXVII, pp. 103-111.

S. Sauneron 'Les neuvieme et dixieme campagnes archeologiques a esna', in **BIFAO** LXIX, p. 88 ff.

S. Sauneron 'Fouilles d'esna', in **CRAIBL** (1967), p. 411 ff.

S. Sauneron 'Quartres campagnes à esna', in **Pub. l'Inst. Fr. d'Arch. Or**. 1959.

U. Scarpocchi 'Les sculptures ornamentales d'oxyrhynchus du musée d'alexandrie', in **Cahiers Copte 5** (1954). p. 30 ff.

G. Schlumberger 'Les fouilles de J. Maspero à baouit., in **CRAIBL** (1919), p. 243 ff.

A. Schmitz 'Das totenwesen der kopten', in **ZAS** 65, p. 1 ff.

A. Schmitz 'Das weisse und das rote kloster', in **Antike** 3 (1927) p. 326 ff.

J. Schwartz 'Nouvolles études sur les fresques d'el bagawat', in **Cahiers Arch.** 13 (1962).

A. Smith 'The iconography of the Sacrifice of Isaac in early Christian art', in **AJA** XXVI (1917), p. 159 ff.

E. Smith **Early Christian Iconography** (1918).

W. Smith and Cheetham, **Dictionary of Christian Antiquities**, 2 Vols.

T. Smolenski 'Le couvent de saint-samue à galamoun', in **ASAE** 9, pp. 204-207.

G. Steindorff **Das kloster des heiligen makarios, velhagen und klasings monatschefte** 202 (1905 - 60), p. 78 ff.

H. Stern 'Les peintures du mausolée de l'exode à el-bagaouat', in **Cahiers Arch**. 11 (1960).

J. Strzygowski **Koptische kunst** (Cairo Catalogue) (1904).

J. Strzygowski 'Der schmuck der alteren el-hadrakirche im syrischen kloster der sketischen wuste', in **Oriens Christiana I** (1901), p. 356 ff.

J. Strzygowski **Origin of Christian Church Art** (1923).

J. Strzygowski **L'Ancien art chretien de syrie** (1936) .

J. Strzygowski **Orient oder rom** (1901).

J. Strzygowski **Kleinasien** (1903).

J. Stryzgowski **Hellas in des orients umarmung** (1902).

J. Stryzgowski **Mschatta** (1904).

J. Stryzgowski Altai - iran (1917).

J. Stryzgowski **Hellenistische und koptische kunst in alexandria** (1902).

J. Stryzgowski **Amida** (1910).

J. Stryzgowski 'Der urpsrung des trikonchen kirchenbaues', in **Zeitschrift fur christliche kunst** XXVIII (1916), p. 181 ff.

R. Thompson 'Excavations at Wadi Sarga', in **JEA** 1, pp. 187 - 189.

H. Torp 'Some aspects of early Coptic monastic architect ure', in **Byzantion** 25-27, p. 513 ff.

H. Torp 'Murs d'enceinte des monastères coptes primitifs et couvents-forteresses', in **Mélanges d'archéologie et d'histoire, Ecole de Rome,** LXXVI, p. 173 ff.

H. Torp 'La date de la fondation du monastère d'apa apollo de baouit et de son abandon', **Mélanges** LXXVII, p. 153 ff.

J. Vercoutter 'Le deir copte de tod', in **ASAE** 47, p. 217 ff.

Monneret de Villard 'La basilica cristiana in egitto', in **Int. Cong. Chr. Arch.** (1940) p. 291 ff.

Monneret de Villard **Les couvents près de sohag**, 2 Vols. (1925).

Monneret de Villard **Il monastero dis. simeone presso aswan**, (1927).

Monneret de Villard 'Descrizione generale del monastero di san simeone presso aswan', in **ASAE** 26, p. 211 ff.

Monneret de **Villard Deyr el muharraqah** (1928).

Monneret de Villard 'La chiese della mesopotamia,' in **Orientalia Chr. Analecta** 128 (1940).

Monneret de Villard 'Sohag', in **Enciclopedia Cattolica** II (1933), pp. 917 - 918.

Monneret de Villard La **nubia medioevale**, 3 Vols. (1935 & 1957).

Monneret de Villard **Les églises du monastère de syriens** (1928).

Monneret de Villard 'Una pittura del deyr el-abiad', in **Raccolata di scritti in anore de giamco mumbroso** (1925).

Monneret de Villard **La scultura ad ahnas** (1923).

Monneret de Villard 'Christian art in Egypt', in Baedecker, **Egypt and the Sudan** (1929).

W. Volbach 'Coptic Art., in **Encyclopedia of World Art** (1958), p. 796 ff.

W. Volbach 'Die kopticschen kloster in der nitrischen wuste', in **Atlantis** I (1929), pp. 566-569.

W. Volbach and M. Hirmer **Early Christian Art** (1961).

A. Voobus **History of Asceticism in the Syrian Orient**, I, = **CSCO** 184 (1958).

A. Wansleben **The Present State of Egypt** (1678).

K. Wessel **Coptic Art** (1965).

A. Westholm 'Stylistic features of Coptic figure sculpture' in **Acta Arch.**, 5 (1934), p. 215 ff.

E. White **The History of the Monasteries of Nitria and Scetis** (1932).

E. White **The Monasteries of the Wadi'n Natrun**, Part III (1933).

C. Wilkinson 'Early Christian painting in the oasis of Kharga', in **MMB** 23 (1928).

H. Winlock 'The Monastery of Epiphanius', in **MMB** 10 (1915).

H. Winlock and The Monastery of Epiphanius, Part I (1926).

W. Crum

O. Wulff **Altchristliche und byzantinische kunst**, 2 Vols. (1914).

H. Zaloscher 'Zur entwicklung des koptischen kapitells', in **BSAC** 10, (1944) p. 97 ff.

H. Zaloscher 'La femme au voile dans l'iconographie copte', in **Bull. of the Faculty of Arts. Univ. of Alexandria**, 9 (1955).

H. Zaloscher **Une collection de pierres sculptées au musée copte** (1948).

D. Zuntz 'Die keptische malerei', in **Forsch, u. fortschr**. 9 (1933). pp. 262 - 264.

D. Zuntz 'The two styles of Coptic painting', in **JEA** 21 (1935), pp. 63 - 67.

قائمة باختصارات أسماء الدوريات العلمية ومعانيها

AJ Archaeological Journal.

AJA American Journal of Archaeology.

AJSL American Journal of Semitic Languages.

ASAE Annales du Service des Antiquités de l'Egypte.

BIFAO Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.

BSAC *Bulletin* de la Societé d'Archéologie Copte.

CRAIBL Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

CSCO Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium.

ILN Illustrated London News.

JARC Journal of the American Research Centre in Cairo.

JEA Journol of Egyptian Archaeology.

JWCI Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.

MDAIK Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts Abteilung Kairo.

MIFAO Memoires de lilnstitut Français d'Archéologie Orientale.

MMB Bulletin of the Metropolitan Museum, New York.

PBSR Papers of the British School at Rome.

RT Receuil de Travaux.

ZAS Zeitschrift für Agyptische Sprache.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت . محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ - لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعي .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ - نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
٩٨ - الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ - قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : أشرف علي دعدور
١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادي پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق علي	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : علي إبراهيم علي منوفي
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحي العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فرديناند دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيميونوڤا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١١٧٣٨ / ٢٠٠١



Monastic Archaeolgy

In Egypt

يعتبر هذا الكتاب من أحدث المؤلفات الأوربية فى مجال التاريخ والآثار القبطية، ولذلك فإنه انفرد بالحديث المسهب عن الكشوف التى ظهرت مؤخراً فى مناطق لم تكن معروفة من قبل، مثل باويط وسقارة، وكذلك فقد تعمق فى دراسة الحياة اليومية للرهبان وعادات معينة مثل عادات الدفن، ولكن اهتمامه المتزايد اتجه نحو الجوانب الأثرية خاصة المبانى والزخارف والأعمدة واللوحات الفنية مع الاهتمام بالألوان والمساحات ومحاولات ناجحة للبحث عن الأبعاد التاريخية .

